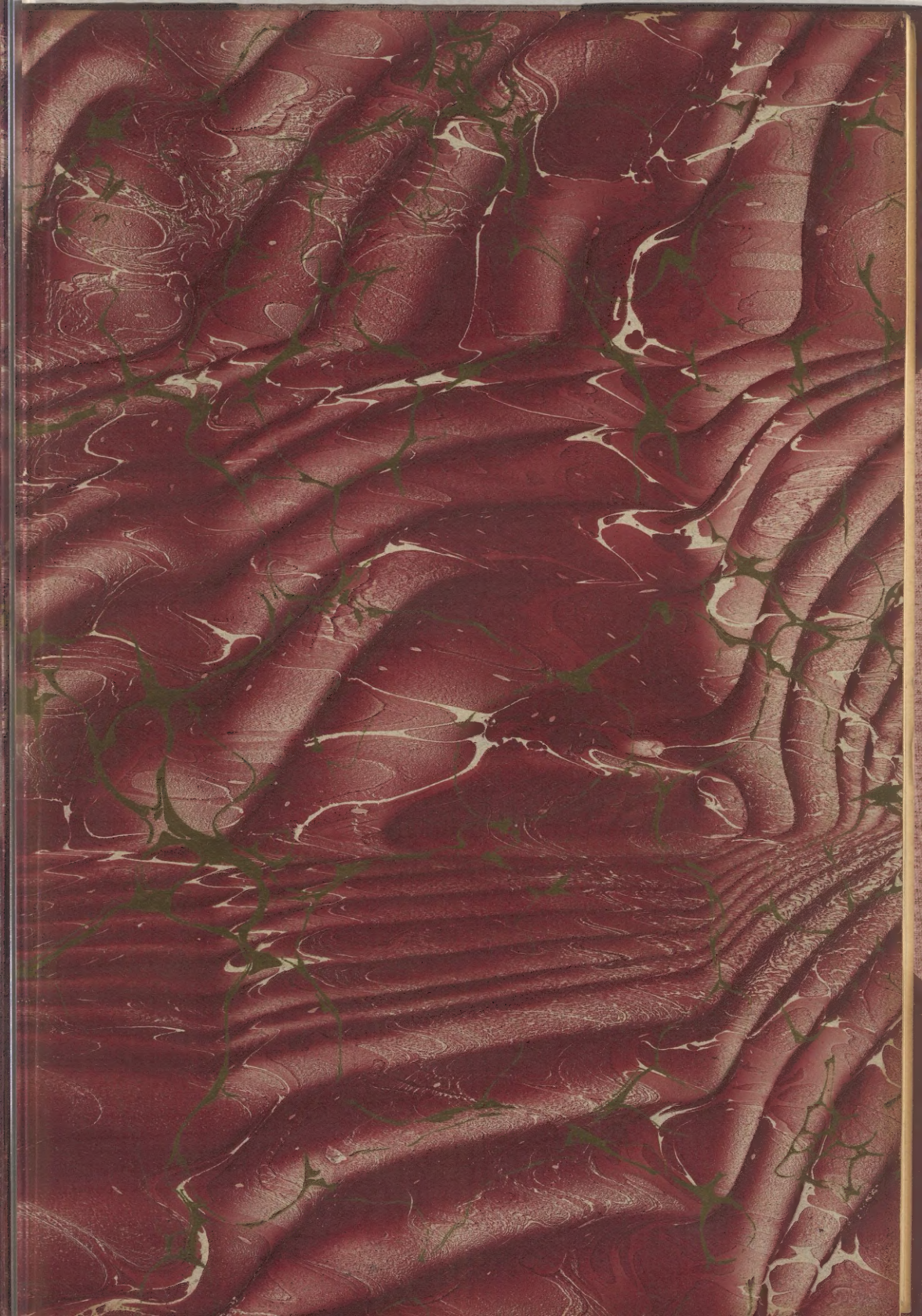
H-A
C2/36
41837.f.2

546

EDWARD AND MARIANNA
HERON-ALLEN.
JULY, MD.CCC.XCI.



41827.f.2

82 E

4 m 503

214, I. 80

Separatabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1887. Heft III.
(Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Claudio Monteverdi.

Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke.

Von

Emil Vogel.

I.

In Cremona.

Name, Familie und Jugendzeit. 1567—1590.

Der Name des großen Tonmeisters, dem die folgenden Blätter gewidmet sind, erscheint auf den Titeln seiner gedruckten Werke zumeist als Monteverde. Nur ausnahmsweise, wie auf dem Titel und in der Dedikationsunterschrift seines *Orfeo* (1609), sowie im Textbuche zur Oper *Arianna* (1640), finden wir ihn Monteverdi genannt. So zeichnet sich auch sein Bruder Giulio Cesare in den *Scherzi musicali* (1607). Die Widmung seiner *Canzonette a tre voci*, 1584 gedruckt, trägt die Unterschrift Claudio Monte Verde. In den 113 uns erhalten gebliebenen Briefen von Claudio's eigener Hand schreibt er sich stets, ohne Ausnahme, Monteverdi. So nennt ihn auch die Mehrzahl seiner Zeitgenossen. Die Schreibung Monteverdi ist daher für die richtigere anzusehen und ihr vor der gewöhnlichen der Vorzug zu geben. Dasselbe haben übrigens schon zwei neuere Musikhistoriker gethan: Francesco Florimo[1] und Stefano Davari[2].

Claudio's Vorfahren sind leider nicht weit hinauf zu verfolgen. Sichere Nachrichten besitzen wir nur über den Vater, Balthasar Monteverdi. Von der Mutter kennen wir weder den Tauf- noch den Geschlechtsnamen. Die Familie Monteverdi ist schon im XV. Jahrhundert in Cremona ansässig gewesen, ihre Nachkommen haben sich

---

[1] *La scuola musicale di Napoli. Napoli, Morano 1880.* vol. I. S. 48 ff.

[2] *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi desunte dai documenti dell' Archivio Storico Gonzaga. Atti della R. Accademia Virgiliana. Mantova, Mondovi 1885.*

dort bis heute erhalten. Wir wissen nicht, ob und wieviele Nebenlinien des Geschlechts in Cremona im XVI. Jahrhundert bestanden haben. Sicher ist aber, daß der uns angehende Zweig der Familie Monteverdi dem Kirchsprengel von *SS. Nazaro e Celso*, jetzt *S. Abbondio* genannt, angehörte. Der Stammvater scheint der »Physiker« Balthasar Monteverdi gewesen zu sein, der für sich und seine Erben in der genannten Kirche ein Grabmal herrichten ließ. Thomas Augustinus Vairani[1] theilt die Inschrift desselben mit: *Hoc est sep. Magistri Balthessaris de Monteviridi Phisic. et Haer. ej. 1512.* Vielleicht ist dieser Balthasar Monteverdi der Großvater von Balthasar, dem Vater Claudio's. Doch soll damit nur eine Vermuthung ausgesprochen sein. Zum endgültigen Beweise fehlt uns das die beiden Balthasar verknüpfende Mittelglied. Ein Domenico Monteverdi stand als Instrumentenbauer um 1585 in Beziehungen zum Herzog von Mantua. Welchen Grad der Verwandtschaft er Claudio gegenüber eingenommen hat, ist nicht zu ermitteln gewesen. Ebensowenig die bürgerliche Stellung von Claudio's Vater. Vermuthlich war er Arzt. Darauf scheint wenigstens sein Sohn Claudio in einem Briefe vom 2. December 1608 hinzudeuten[2]. Caffi's[3] Behauptung, Claudio sei *d'oscuri parenti* geboren, ist durch nichts erwiesen worden, auch nicht die Angaben Fétis'[4], Ambros'[5], Florimo's[6] und Canal's[7], nach denen er von »armen Eltern« herstammen solle. Die Behauptung von der niedrigen Herkunft der Eltern unseres Helden wird am besten durch Balthasar Monteverdi selbst widerlegt. Es sind uns nämlich von ihm zwei Briefe, die uns später noch beschäftigen werden, erhalten geblieben. Diese bezeugen durch ihre Diktion und ihren Charakter das gerade Gegentheil von niederer Herkunft ihres Verfassers. Und was die Armuth der Eltern Claudio's betrifft, so steht damit die ausgezeichnete Erziehung, welche sie ihren Kindern angedeihen ließen, im Widerspruch.

Claudio Monteverdi wurde in Cremona im Mai des Jahres 1567 geboren und am 15. desselben Monats in der Kirche *SS. Nazaro e*

---

[1] *Inscriptiones Cremonenses universae; Cremonae, Manini 1796.* Siehe Nr. 1792: *In aede S. Naz.*

[2] *— il Sr. padre atribuisce la causa del dolore di testa a li studii . . .* siehe Dokument 6.

[3] *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Venezia, Antonelli 1854.* Bd. I, S. 215.

[4] *Biographie universelle des musiciens.* VI. S. 180.

[5] *Geschichte der Musik.* 2. Aufl. IV. S. 353.

[6] l. c. Bd. I. S. 48.

[7] *Della musica in Mantova. Venezia, Antonelli 1881.* S. 96.

Celso getauft. In dem *liber baptizatorum*, die Taufzeugnisse von 1563 bis 1605 enthaltend, finden wir auf Blatt 14[b] (der zweiten Paginierung) das folgende Taufdokument verzeichnet: (Getauft wurde) »am 15. Mai 1567 Claudio, Johannes-Antonius, Sohn des Herrn Balthasar Mondeverdo (!), Pathe Herr Johann-Baptista Zaccaria, Pathin die Edelfrau Laura della Fina[1]«. Sonach muß die gewöhnliche Annahme, Claudio sei 1568 geboren, fallen. Sie stand übrigens nur auf sehr schwachen Füßen, denn das Zeugniß des Arisi[2], das immer als Beweis dafür angezogen wurde, ist höchst unvollkommen. Arisi fertigt seinen Landsmann — wie beiläufig — mit wenigen Sätzen ab. Im zweiten Bande seines Werkes, in Parma 1705 und 1706 gedruckt, stellt er eine ganze Reihe Cremoneser Musiker zusammen und nennt Monteverdi nicht einmal dem Namen nach!

Claudio hatte das Glück, sich noch in seinem Mannesalter der elterlichen Liebe erfreuen zu dürfen. Vater und Mutter leben noch im November 1608 in Cremona. Er hatte drei Brüder. Der eine, Giulio Cesare, 1573 geboren[3], bildete sich ebenfalls zum Musiker aus und war mit Claudio zusammen später am Hofe zu Mantua angestellt, die beiden anderen lebten in Cremona beim Vater[4].

Schon frühzeitig muß sich seine Neigung zur Musik gezeigt haben; denn bereits im Jahre 1583, sechszehn Jahre alt, wagte er es, mit eignen Kompositionen hervorzutreten. Sein Lehrer war Marc' Antonio Ingegnieri[5], Kapellmeister an der Kathedrale zu Cremona[6]. Ingegnieri galt dort in musikalischen Dingen mit Recht als die erste Autorität. Kein Wunder also, daß Claudio zu ihm in die Lehre gebracht wurde. Bis zum Jahre 1580 hatte Ingegnieri schon drei Bücher fünfstimmiger Madrigale, zwei Bücher vierstimmiger Madrigale und zwei Bücher geistlicher Kompositionen in den Druck gegeben. Er war schon damals ein in ganz Italien wohlbekannter Tonsetzer. Den befruchtenden Anregungen dieses Meisters wird Claudio Vieles zu danken ge-

---

[1] Siehe Dokument 1.

[2] *Cremona literata*, Bd. III. *Cremonae 1741.* S. 38.

[3] Wurde am 31. Januar 1573 in *SS. Nazaro e Celso* getauft.

[4] *Archivio Gonzaga* in Mantua. Brief Balthasar Monteverdi's an den Herzog Vincenz — Cremona, 9. Nov. 1608 — *ritrovandomi vecchio con doi altri filioli, molie . . .*

[5] Auch *Ingignieri, Ingegneri, Inzegneri* etc. genannt.

[6] Ingegnieri ist nie am Hofe zu Mantua angestellt gewesen. Er war seit 1576 Kapellmeister an der Hauptkirche, blieb in dieser Stellung wahrscheinlich bis zu seinem Tode, sicher bis 1591. Die von allen Geschichtsschreibern wiederholte Behauptung, Ingegnieri sei Kapellmeister des Herzogs von Mantua gewesen, und nach seinem Tode habe ihn sein Schüler Monteverdi in der gleichen Stellung ersetzt, ist eine grundfalsche.

habt haben, aber auch dem regen allgemeinen Musiktreiben in seiner Vaterstadt; denn diese stand in leidenschaftlicher Musikpflege keineswegs den anderen Städten Italiens nach. Die Cremoneser Musiker hatten übrigens damals in ganz Italien einen guten Ruf, denn schon lange vor Monteverdi hatten Costanzo Porta, Tiburtio Massaino und Benedetto Pallavicino ihrer Vaterstadt Ehre gemacht.

Wie schon erwähnt, trat Monteverdi bereits mit sechszehn Jahren als Komponist an die Oeffentlichkeit. Die ersten Früchte seiner Studien waren *madrigali spirituali*, geistliche Madrigale zu vier Stimmen, die 1583 in Brescia durch Vincenzo Sabbio gedruckt wurden[1]. Monteverdi bezeichnet sich auf dem Titel derselben ausdrücklich als »Schüler des Herrn Marc' Antonio Ingegnieri«. Diese ersten Kompositionen sind, obwohl sie schon Quadrio[2] ausführlich beschrieben, allen älteren und neueren Musikbibliographen unbekannt geblieben. Der junge Autor derselben nennt sie in der »aus Cremona, am letzten des Juli 1583« datierten Dedikation seine »ersten unschmackhaften und unreifen Früchte.« Somit wird Caffi's Angabe,[3] Monteverdi's Erstlinge seien bereits 1582 gedruckt worden, hinfällig. Caffi ist uns übrigens auch den Beweis schuldig geblieben[4].

Monteverdi ließ mit seinem zweiten Opus nicht lange auf sich warten. Wenig mehr als ein Jahr war seit Drucklegung seiner *madrigali spirituali* verflossen, da schickte er schon sein zweites Werk in die Welt: *Canzonette à tre voci*, 1584 in Venedig bei Giacomo Vincenzi und Ricciardo Amadino gedruckt. Die Widmung derselben trägt das Datum »Cremona, am letzten des Oktober 1584.« Auch auf dem Titel dieses Werkes nennt sich der Komponist »Schüler des Herrn Marc' Antonio Ingegnieri«.

Nach längerer Pause, im Jahre 1587, publizierte er in Venedig bei Angelo Gardano das erste Buch fünfstimmiger Madrigale. Er stand nun in seinem zwanzigsten Lebensjahre. Inzwischen hatte er sich einen das gewöhnliche Maß weit überragenden Schatz allgemeiner

---

[1] Nähere Beschreibungen und Fundorte für sämmtliche Kompositionen Monteverdi's sind im bibliographischen Theile gegeben.

[2] *Della storia e della ragione d'ogni poesia, Bologna 1739—1744.* vol. II. parte II. S. 324.

[3] l. c. vol. I. S. 216.

[4] Wahrscheinlich vertraute er der Autorität des Padre Martini, der in seiner *Storia della musica*, t. II. S. 338 ein Verzeichniß der Monteverdi'schen Werke zusammenstellte. Allein der sonst so gewissenhafte Martini hat uns damit einen sehr zweifelhaften Dienst geleistet. Seine im *Indice degli Autori* angegebenen bibliographischen Notizen, nicht allein die Monteverdi betreffenden, sind unbrauchbar.

Bildung angeeignet und damit seinem künstlerischen Streben die nothwendige feste Basis gegeben. Seine Studien im Kontrapunkt setzte er in Cremona bei Ingegnieri fort, daneben aber versäumte er nicht, seine musikalische Bildung durch praktische Kunstausübung zu erweitern. Wir werden im Verlaufe unserer Darstellung beweisen, daß er auch zum Sänger ausgebildet wurde. Von den Instrumenten zog ihn besonders die Viola an, ihr muß er sich, neben den Studien in der Komposition, vornehmlich gewidmet haben, denn bald wurde er einer der vorzüglichsten Violaspieler seines Vaterlandes.

Das erste Buch der fünfstimmigen Madrigale widmet Monteverdi dem Grafen Marco Verità, einem begeisterten Kunstfreunde[1], dem er für die vielen ihm erwiesenen Annehmlichkeiten (*cortesie*) durch Zueignung seiner Kompositionen den schuldigen Tribut des Dankes öffentlich ausspricht. Dieselben Madrigale erschienen später noch zweimal: Im Jahre 1607 bei Alessandro Raverii in Venedig und ebendort 1621 bei Gardano.

Monteverdi's Lehrjahre sind mit dem Ende des Jahres 1589 als abgeschlossen zu betrachten. Auf dem Titel seines *secondo libro de' madrigali à cinque voci* nennt er sich zum letzten Male Schüler Ingegnieri's. Dieses zweite Buch seiner fünfstimmigen Madrigale, zu Anfang des Jahres 1590 in Venedig bei Angelo Gardano gedruckt und, wie das erste Buch, 1607 und 1621 wieder aufgelegt, widmet Monteverdi einem hochgestellten Gönner in Mailand, Jacomo Ricardi. Aus der »Cremona, am 1. Januar 1590« datierten Dedikation erfahren wir, daß der Komponist sich kurz zuvor einige Zeit in Mailand aufgehalten und dort bei jenem Ricardi durch sein Spiel auf der Viola[2] Bewunderung erregt habe. Seine virtuosen Leistungen auf dem genannten Instrument sollten ihm gar bald die erhoffte Lebensstellung erringen: Schon zu Anfang des Jahres 1590 tritt er in den Dienst des Herzogs von Mantua. Monteverdi erklärt im Widmungsbriefe seines *terzo libro de' madrigali* (1592) ausdrücklich, daß seine Fertigkeit auf der Viola ihm die Pforte zum Dienste am Hofe geöffnet habe.[3] Stefano Davari[4] behauptet, Monteverdi sei schon 1589 nach

---

[1] Seinen Namen findet man öfters über Dedikationsbriefen. Ihm ist z. B. auch der *Giardinetto de' madrigali et canzonette à 3 voci de div. autori, Ven. 1588* gewidmet.

[2] — *moto della mia mano sopra della viola . . .*

[3] — *si come ogni pianta che non sia sterile, dopo i fiori produce i frutti, cosi nella professione mia della musica, quantunque col nobilissimo essercitio della viuola, che m'aperse la fortunata porta del suo servitio, non manchi tuttavia . . .* Widmung an den Herzog Vincenz von Mantua.

[4] l. c. S. 5.

Mantua gekommen. Dem widerspricht aber die oben erwähnte Dedikation vom Jahre 1590. Wäre Claudio schon 1589 am Hofe der Gonzaga gewesen, so hätte er sein jüngstes Werk sicher dem neuen Herrn gewidmet und den Dedikationsbrief nicht aus Cremona datiert Für das Jahr 1589 könnte man freilich die Stelle eines Monteverdi'schen Briefes vom 2. December 1608, desgleichen den Passus eines Schreibens von Balthasar Monteverdi (27. November 1608) geltend machen. In beiden Briefen[1] heißt es nämlich, Claudio habe dem Herzog neunzehn Jahre hindurch ununterbrochen gedient. Allein da jene Schriftstücke aus dem Ende des Jahres 1608 stammen, so stehen sie keineswegs im Widerspruche mit dem Resultate unserer Untersuchungen: Monteverdi ist zu Anfang des Jahres 1590 in den Dienst des Herzogs von Mantua getreten. Das Jahr 1590 ergiebt sich endlich auch aus dem Widmungsbriefe seiner *Selva morale e spirituale* (1641).[2]

II.

In Mantua.

1590—1612.

1.

Mitglied der herzoglichen Kapelle, Kapellmeister. 1590—1603.

Die Fürsten des Hauses Gonzaga waren von jeher den schönen Künsten, vornehmlich aber der Musik zugethan. Ganz besondere Förderung und Unterstützung fand die Tonkunst am Hofe des Herzogs Wilhelm. Während seiner langen Regierungszeit (1550—1587) stand er in beständigem Verkehr mit den größten Tonmeistern seiner Zeit, mit Palestrina, Costanzo Porta, Luca Marenzio, Giovan Maria Nanino, Lodoyico Agostini, Francesco Soriano, Orazio Vecchi u. A. Zahllos sind die ihm gewidmeten Kompositionen. Einem solchen kunstbegeisterten Fürsten[3] mußte natürlich die Pflege seiner eigenen Kapelle am nächsten liegen. Und in der That finden wir ihn uner-

[1] Originale im *Archivio Gonzaga* zu Mantua. Siehe Dokumente 5 und 6.

[2] Siehe Dok. 2.

[3] Ein fünfstimmiges Madrigal: *Padre ch'el ciel ... del ill. & ecc. S. Duca di Mantova* findet sich im 4. Buche der fünfstimmigen Madrigale Giaches de Wert's, in erster Ausgabe 1567 in Venedig bei Ant. Gardano gedruckt.

müdlich thätig, tüchtige Künstler anzuwerben oder junge talentvolle Leute auf eigene Kosten zur Musik heranzubilden. An seinem Hofe wirkten Männer, wie Giaches de Wert, Giovan Giacomo Gastoldi und zeitweilig auch Fr. Soriano, Alessandro Striggio und Francesco Rovigo. Pietro Canal hat in seiner schon erwähnten Arbeit höchst werthvolles neues Material über die Musikzustände Mantua's im XV., XVI. Jahrhundert und darüber hinaus zusammengetragen. Der Leser, welcher sich mit der Musikgeschichte der genannten Periode eingehender beschäftigen will, sei hiermit auf Canal's Forschungen hingewiesen.

Erfreute sich die Tonkunst in Mantua während der Regierung des Herzogs Wilhelm einer so thatkräftigen Protektion, so sollte ihr unter Wilhelm's Nachfolger nicht minder die Sonne fürstlicher Huld scheinen. Als Herzog Vincenz im September des Jahres 1587 seinem Vater in der Herrschaft über Stadt und Gebiet von Mantua gefolgt war, widmete er alsbald seine Fürsorge der Vergrößerung und Verbesserung seiner Privatkapelle. Von seinem Vater hatte er als Erbtheil auch die Zuneigung zur Musik erhalten, zudem war er, wie jener, in der Komposition nicht ungeübt. Seine Hofhaltung stattete er mit wahrhaft verschwenderischer Pracht aus, und es galt daher seine Residenz als eine der glänzendsten seiner Zeit.

In diese Zeit der höchsten Blüthe des Hauses Gonzaga fällt Monteverdi's Aufenthalt in Mantua. Als unser junger Künstler in den ersten Monaten des Jahres 1590 an den herzoglichen Hof gekommen war, fand er daselbst eine ganze Schaar ausgezeichneter Musiker vor: Noch lebten und wirkten dort Giaches de Wert, Gio. Giacomo Gastoldi, vielleicht auch noch der berühmte Madrigalist Striggio; ferner eine Reihe bedeutender Talente, wie Benedetto Pallavicino, Sal. Rossi, der Sänger G. B. Marinoni u. A. Rechnet man dazu den Einfluß, den das glanzvolle Hofleben mit seinen Repräsentanten der verschiedensten Gebiete geistiger Arbeit auf das empfängnißvolle Gemüth unseres Monteverdi ausüben mußte, dazu ferner den Einfluß des fröhlich pulsierenden Lebens der damals 50,000 Einwohner zählenden Stadt,[1] so muß man gestehen, Monteverdi hat in Mantua so vielseitige Anregung zu künstlerischer und allgemein geistiger Fortbildung gefunden, wie sie sich ihm anderwärts schwerlich in höherem Grade dargeboten hätte. Daß er aus der ihn umgebenden Sphäre Nutzen zu ziehen verstand, hat er bald genug bewiesen.

Wir haben schon erwähnt, daß Monteverdi sich durch seine Kunstfertigkeit auf der Viola Eingang in die Hofkapelle verschafft hat. Er mag also zunächst als Violaspieler in der herzoglichen Kapelle

[1] Bettinelli: *Delle lettere e delle arti mantovane. Mantova, 1774.* S. 79.

thätig gewesen sein, dann aber auch als Sänger. In einem Dokument vom Jahre 1594[1] wird er ausdrücklich als »Sänger Sr. Hoheit« bezeichnet, ebenso von Girolamo Borsieri.[2] Indessen seine Hauptbeschäftigung blieb gewiß — neben der Komposition — das Violaspiel. Im Verlaufe der Zeit muß er auf dem genannten Instrument eine so große Virtuosität erlangt haben, daß sein Lobredner Caberloti[3] von ihm rühmen durfte, er habe im Violaspiel nicht seines Gleichen gefunden.

Im Jahre 1592 erschien in Venedig bei Ricciardo Amadino sein nachmals so berühmt gewordenes drittes Buch der fünfstimmigen Madrigale, er widmete es seinem Herrn, dem Herzog Vincenz. Was der Dedikationsbrief, der aus »Mantua, den 27. Juni 1592« datiert ist, für uns Bemerkenswerthes enthält, haben wir schon oben mitgetheilt. Mit seinem jüngsten Werke hatte Monteverdi sein erstes Meisterstück geliefert. Da es nicht zu unserer Aufgabe gehört, die Werke des großen Mannes kritisch zu beleuchten, so müssen wir es uns versagen, hier einen näheren Blick in die geistige Werkstatt des Künstlers zu werfen. Die Nachfrage nach seinem dritten Buche der fünfstimmigen Madrigale war seitens der Zeitgenossen eine überaus starke. Es wurde, so weit uns bekannt, außer der Originalausgabe noch siebenmal aufgelegt und zwar in Venedig in den Jahren 1594, 1600, 1604, 1607, 1611 und 1621, endlich noch in Antwerpen durch Peter Phalesius im Jahre 1615.

Am Hofe des Herzogs Vincenz lernte Monteverdi die junge Sängerin Claudia, eine Tochter des Violaspielers Giacomo Cattaneo[4], kennen. Claudia Cattaneo wurde nachmals seine Gemahlin. Die Hochzeit muß vor dem Jahre 1595 stattgefunden haben. Eine genauere Zeitangabe vermögen wir leider nicht mitzutheilen, da unsere diesbezüglichen Nachforschungen in den verschiedensten mantuanischen Kirchenarchiven kein Resultat erzielt haben. Monteverdi hatte — wie er selbst in einem Briefe vom 28. December 1610[5]

---

[1] Brief des Polizeioffiziers Gio. Cossa. *Arch. Gonzaga.* Vgl. Davari, S. 5.

[2] *Il supplimento della nobiltà di Milano. Mil. 1619.* S. 51.

[3] *Laconismo delle alte qualità di Cl. M.* Abgedruckt in G. B. Marinoni's *Fiori poetici*, Ven. 1644. Die Schreibung *Caburlotti* ist eine falsche, sie rührt von Caffi her und ist demselben von Fétis, Ambros, Canal u. a. immer wieder kopiert worden.

[4] Giacomo Cattaneo lebt noch im Juli 1620. In Monteverdi's Briefen begegnen wir ihm und seinem Sohne, dem Kapuzinerbruder Cesare, zu wiederholten Malen.

[5] Original im *Archivio Gonzaga* zu Mantua. — *matrimonio fatto con particolar consento del Serenissimo Sigr. Ducca* (!) *Vincenzo* . . .

erzählt — seine Ehe mit besonderer Zustimmung des Herzogs geschlossen. Schon damals scheint er bei seinem Herrn in hoher Gunst gestanden zu haben: Als Herzog Vincenz im Jahre 1595 zur Unterstützung der Feldzüge Rudolf's II. nach Ungarn gegen die Türken aufbrach und vier Jahre später nach Flandern ging, mußte ihm Monteverdi beide Male folgen. Während der Abwesenheit ihres Gemahls fand Claudia bei ihrem Schwiegervater in Cremona Aufnahme[1].

Der Aufenthalt in Flandern blieb für Monteverdi nicht ohne Nutzen. Er besuchte mit seinem Herrn die Bäder von Spaa und brachte von dort den *canto alla francese* nach Italien. Sein Bruder Giulio Cesare scheint darauf keinen geringen Werth gelegt zu haben, denn er wahrt Claudio ausdrücklich das Verdienst, jenen »französischen Gesangsstil« zum ersten Male in moderner Weise angewendet zu haben[2].

Die zu Anfang dieses Abschnittes in flüchtigen Umrissen gezeichneten Musikzustände Mantua's hatten in den letzten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts mancherlei Aenderung erfahren: Seit 1594 finden wir als Kapellmeister am Dom zu Mantua *(S. Pietro)* den berühmten Lodovico Grossi da Viadana. Soweit wir wissen, verblieb Viadana in der genannten Stellung bis zum Jahre 1609[3], er lebte also mit Monteverdi fünfzehn Jahre hindurch in derselben Stadt und war somit auch Zeuge der prunkvollen im Jahre 1608 veranstalteten Festlichkeiten, die den Namen Monteverdi zu einer Berühmtheit ersten Ranges erhoben. Von den Sängern, die gegen Ende des *Cinquecento* in die herzogliche Kapelle traten, sei nur Ippolito Fiorini erwähnt. Das weitaus wichtigste Ereigniß im Musikleben Mantua's trat mit dem Wechsel des herzoglichen Kapellmeisteramts ein. Am 23. Mai 1596 war der langjährige Leiter der herzoglichen Hofmusik Giaches de Wert im Alter von 60 Jahren gestorben.[4] Zu seinem Nachfolger

---

[1] Dok. 5 und 6.

[2] — *haverebbe non pochi argomenti in suo favore mio fratello, in particolare per il canto alla francese in questo moderno modo che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando, hor sotto a parole de motetti, hor de madrigali, hor di canzonette & d'arie, chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da li bagni di Spà l'anno 1599? Et chi incominciò a porlo sotto ad orationi latine & a volgari nella nostra lingua prima di lui? . . .* Giulio Cesare Monteverdi in seiner *Dichiaratione della lettera stampata nel 5. libro . . .* Vergl. *Scherzi mus. di Claudio Montev. Ven. 1607.*

[3] Vergl. Ant. Parazzi: *Della vita e delle opere musicali di L. Grossi-Viadana. Milano*, s. a. (1877).

[4] Siehe Canal, l. c. S. 66.

wurde der Cremonese Benedetto Pallavicino ernannt.[1] Wie lange dieser dem Herzog als *maestro di capella* gedient hat, ist nicht genau anzugeben. Wie es scheint nur bis zum Jahre 1601, sicher nicht später als bis 1603. In einem Briefe Monteverdi's vom 28. November 1601 heißt es sogar, Pallavicino sei schon verstorben.[2] Hier muß sich ein Mißverständniß eingeschlichen haben. Wodurch Monteverdi zu einem solchen Versehen verleitet wurde, dürfte schwer nachzuweisen sein. Pallavicino lebte — wenn nicht noch später — sicher noch im Jahre 1605. Ein Jahr vorher (1604) gab er das 7. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale in den Druck und im folgenden Jahre noch ein Buch geistlicher Kompositionen: *Sacrae Dei Laudes*. Beide Werke erschienen in Venedig bei Ricciardo Amadino. Auf den Titelblättern der genannten Kompositionen fehlt die Bezeichnung *maestro di capella*.[3] Wenn Pallavicino noch 1607 auf dem Abdruck seines *quarto libro de' madrigali à 5 voci*, ferner auf dem Titel seines *quinto libro de' madr.* in der Ausgabe von 1609, endlich noch 1611 bei der Neuauflage des *sesto libro de' madrigali* »Kapellmeister des Herzogs von Mantua« genannt wird, so dürfen wir uns dadurch nicht irre führen lassen. Den sichersten Anhalt für die Lebensstellung eines Komponisten bieten, sofern man bloß auf die Angaben in seinen Werken angewiesen ist, gewöhnlich nur die Originaleditionen. Bei späteren Auflagen druckte man zumeist irgend eine der vorangegangenen Ausgaben getreu ab, ohne dabei auf die etwaige veränderte Lebensstellung des Autors Rücksicht zu nehmen. Nur so ist es zu erklären, daß z. B. Monteverdi in einem Antwerpener Abdruck des sechsten Buches seiner Madrigale im Jahre 1639 immer noch als »Kapellmeister des Herzogs von Mantua« aufgeführt wird, während er schon über 25 Jahre in Venedig gewirkt hatte.

Vielleicht war Pallavicino schon 1601 in den Camaldolenserorden

---

[1] Canal's Behauptung (S. 69), Pallavicino habe niemals den Kapellmeistertitel erhalten, ist also unrichtig. Auf dem Titelblatt seines *quarto libro de' madrigali à cinque voci, Ven. 1596* nennt sich P. zum ersten Male *Maestro di Capella del Serenissimo Signor Duca die Mantova*.

[2] — *in questa occasione della morte del Pallavicino . . . il mondo havendomi visto nel servitio dell' A. V. S^ma con mio molto desiderio et con buona gratia sua dopo la morte del famoso Sig^r Striggio perseverare, et dopo quella dell' eccellente Giaches* (Wert), *et ancora per terza dopo quella dell' eccellente Sig^r. Franceschino* (Rovigo), *et finalmente ancora dopo questa del suffitiente Mes^r. Benedetto Pallavicino . . . .* Original im *Arch. Gonzaga* zu Mantua.

[3] Pallavicino muß inzwischen in den geistlichen Stand getreten sein. Die Dedikation seines oben angegebenen Madrigalbuches trägt die Unterschrift *D. Benedetto Pallavicino Monaco Camaldolese*, ebenso unterzeichnet er sich in den *Ravennae XI. Cal. Septembris 1605* datierten *Laudes*.

eingetreten, oder es hinderte ihn eine schwere Krankheit an der Ausübung seines Amtes — genug, der herzogliche Kapellmeisterposten war im November 1601 frei. Unter den Bewerbern um die vakante Stelle finden wir unsern Monteverdi, der in dem oben angeführten Briefe vom 28. December 1601 dem Herzog seine Bitte unterbreitet[1]. Wie wir im folgenden Abschnitte sehen werden, hatte um diese Zeit die Opposition gegen Monteverdi gerade ihren Höhepunkt erreicht; man darf sich also nicht wundern, daß Monteverdi mit einiger Besorgniß der Entscheidung seines Herrn entgegen sah[2]. Ob seine Bitte bald erfüllt wurde, ist nicht erwiesen, doch steht der Annahme, Monteverdi sei schon zu Anfang des Jahres 1602 mit dem erbetenen Kapellmeisteramt betraut worden, nichts im Wege. Im selben Jahre erhält er für sich und seine Nachkommen beiderlei Geschlechts das mantuanische Bürgerrecht[3]. Auf dem Titel des im März 1603 veröffentlichten vierten Buches seiner Madrigale wird er zum ersten Male[4] *Maestro della musica del Sereniss. Sig. Duca di Mantova* genannt. Monteverdi's Streben hatte somit die glänzendste Anerkennung gefunden.

2.

Polemik zwischen Artusi und Monteverdi.

Monteverdi's künstlerischen Entwicklungsgang an seinen Werken zu verfolgen, nachzuweisen, wie er sich von seinen Anfangskompositionen nach und nach zur Meisterschaft erhoben, das würde die der vorliegenden Arbeit gesteckten Grenzen weit überschreiten[5]. Indessen zum Verständniß der folgenden Zeilen erscheint es uns nöthig, hier wenigstens einen flüchtigen Blick auf sein Schaffen zu werfen und

---

[1] — *chieggio supplichevolmente d'esser Maestro et della camera et della chiesa sopra la musica . . .*

[2] — *forse che a mio cordoglio la invidia ne li effetti altrui potrebbe più oratoriamente che musicalmente con si fatti modi apparenti adoperarsi, che machiando la buone mente di V. A. S^ma^. verso di me, si potrebbono dar a credere che ciò nascesse da qualche temenza de inabilitate mia . . .*

[3] Vergl. Davari, l. c. S. 8.

[4] Sonach ist Fétis' Angabe, l. c. VI. S. 180, zu verbessern, ebenso diejenige von Ambros, l. c. IV. S. 356.

[5] Der Verfasser hat sämmtliche gedruckten Werke Monteverdi's in Partitur gebracht in der Hoffnung, damit später einer kritischen Würdigung der künstlerischen Thätigkeit des großen Meisters näher treten zu können.

daraus diejenigen Punkte hervorzuheben, in denen er als Neuerer und Bahnbrecher erscheint.

In Monteverdi's Werken offenbart sich überall ein ernstes Streben nach Charakteristik und Vertiefung des darzustellenden Gefühlsausdruckes. Seine Kunst sucht mit Vorliebe Gelegenheit zur Anwendung leidenschaftlicher Erregtheit und ist unablässig bemüht, dem gebotenen Affekt einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Ein ähnliches Streben erfüllte freilich auch die meisten seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger, doch wie schüchtern operierten sie im Vergleich zu Monteverdi's kühnem und entschlossenen Handeln! Wo es ihm angemessen erscheint, emanzipiert er sich von den Regeln der »guten alten Zeit« und führt in seine Tonsprache Dinge ein, welche die Grundpfeiler des alten Lehrgebäudes der Musik gewaltig erschüttern. Doch Monteverdi hat nicht allein niedergerissen, er hat auch wieder aufgebaut. Er erfindet neue Ausdrucksmittel, weiß von den Instrumenten einen viel wirkungsvolleren Gebrauch zu machen als jemals ein Anderer vor ihm, läßt die Septime, die None ohne Vorbereitung frei eintreten[1], führt sogar auch Dissonanzenverbindungen, wie die Septime mit der None, die None mit der Undecime, frei ein, ja, scheut sich nicht einmal vor Anwendung des verpönten Tritonus! Solche, bis dahin unerhörte Kühnheiten erlaubte sich Monteverdi bereits im dritten Madrigalbuche, das er in seinem 25. Lebensjahre (1592) zum ersten Male drucken ließ. Seine Neuerungen mußten natürlich bei den Theoretikern der alten Schule den heftigsten Widerspruch erwecken. Unter den Gegnern, die bemüht waren, dem jungen Komponisten das Handwerk recht gründlich zu legen, that sich besonders hervor der Canonicus regularis von S. Salvatore zu Bologna Giovan-Maria Artusi. Sein im Jahre 1600 gedrucktes Buch »Von den Unvollkommenheiten der modernen Musik« ist fast ausschließlich gegen Monteverdi gerichtet[2].

In einem kurzen Vorworte versichert Artusi, er habe seine Ausführungen ganz allgemein gehalten, er habe keinen Namen genannt, und es sei nicht seine Absicht gewesen, jemanden zu beleidigen,

---

[1] Gevaert hat in seiner *Étude sur l'origine et la forme de l'air, Paris 1863* Monteverdi's thatsächliches Verdienst, die Dissonanzen zum ersten Male frei angewendet zu haben, bestritten. Die nähere Untersuchung dieser Frage wird uns an einem andern Orte beschäftigen.

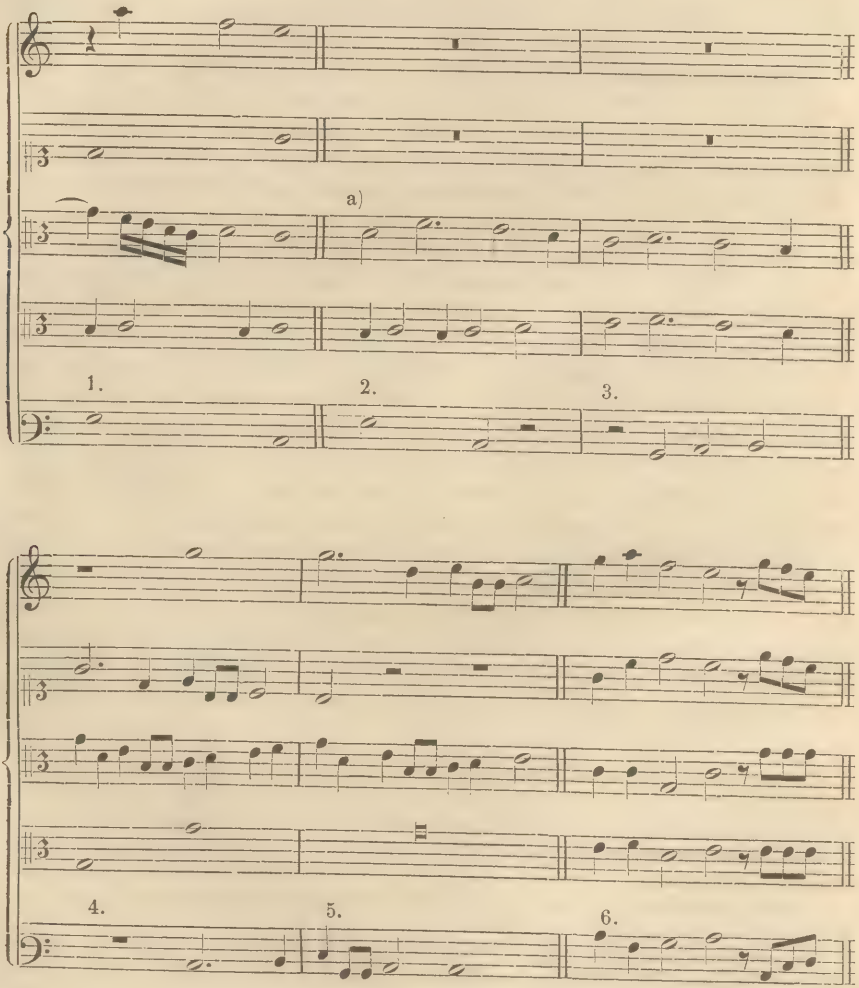
[2] *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. Ragionamenti dui. Ne' quali si ragiona di molte cose utili, & necessarie alli moderni compositori, del R. P. Gio. Maria Artusi, da Bologna. In Ven. appr. Giacomo Vincenti 1600.* Exemplare in der kgl. Bibl. zu Berlin, in der Univ.-Bibl. zu Göttingen, in Augsburg, Bologna, Paris etc.

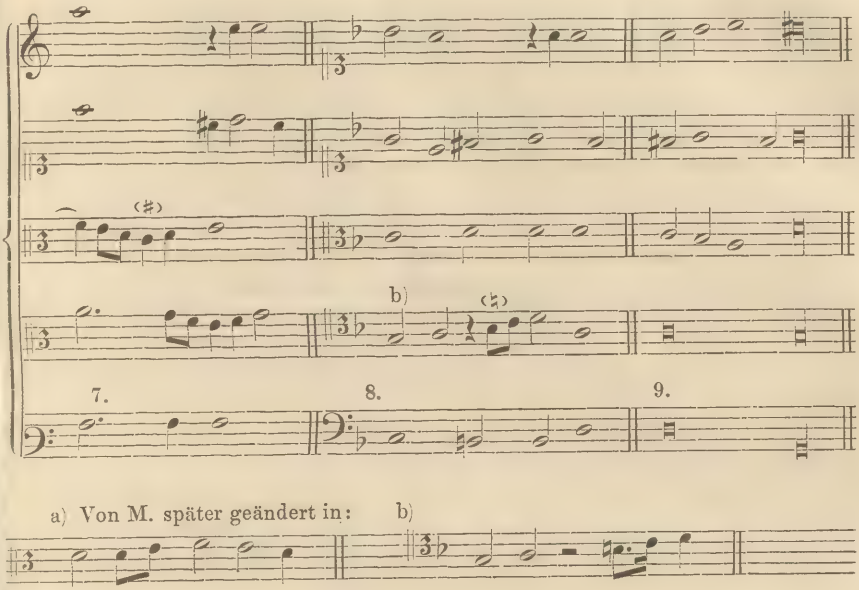
sondern er habe nur der Wahrheit nachgehen und sie zum Besten der Kunst öffentlich kund thun wollen. Artusi verlegt den Schauplatz seines Kampfes nach Ferrara. Er befand sich daselbst gelegentlich der im November 1598 gefeierten Doppelhochzeit Philipp's III. mit Margarethe von Oesterreich und des Erzherzogs Albert von Oesterreich mit der Infantin Isabella-Clara-Eugenia von Spanien. An den Festlichkeiten hatten natürlich die Musikaufführungen einen hervorragenden Antheil. Artusi schildert begeistert das im Kloster S. Vito veranstaltete Konzert und führt dort zwei junge Männer, Signor Luca und Signor Vario zusammen, denen er seine Ausführungen »Von den Unvollkommenheiten der modernen Musik« in den Mund legt. Man muß gestehen, Artusi hat von der in seiner Schrift angewendeten Gesprächsform einen höchst geschickten Gebrauch gemacht. Seine *Ragionamenti* sind, obwohl sie an Schwülstigkeit nicht wenig leiden, von großer Energie und schneidiger Schärfe getragen — freilich lugt überall die selbstgefällige Eitelkeit des Verfassers hervor, indem er mit besonderem Behagen sich selbst von seinen Interlokutoren als Autorität citieren läßt. Im ganzen *Ragionamento Secondo*, auf Blatt 39[a] beginnend und bis zum Schlusse des Buches reichend, wendet er sich gegen Monteverdi. Luca erzählt, er habe im Hause Antonio Goretti's[1], eines jungen musikliebenden ferraresischen Edelmannes, im Beisein von Luzzasco Luzzaschi (dem Lehrer Frescobaldi's), Ippolito Fiorino und vielen anderen in der Musik wohl bewanderten Männern gewisse neue Madrigale gehört. Man habe dieselben wiederholt gesungen[2] und dabei gefunden, daß — obwohl ihr Stimmengewebe kein übles gewesen sei — sie wegen der darin vorkommenden neuen Regeln, neuen Tonverbindungen (*modi*) und neuen Ausdrucksweisen nur eine unangenehme Wirkung auf das Gehör ausübten. Natürlich ist Luca flugs dabei, die in Rede stehenden Kompositionen dem Signor Vario vorzulegen, und dieser, der übrigens in der ganzen Schrift die Rolle des Belehrenden einnimmt, fällt nun entrüstet darüber her: »Signor Luca,« antwortet Vario, »Ihr bringt mir da Sachen, über die ich nicht

[1] Goretti ist von Artusi wiederholt ausgezeichnet worden. Als Vincenzi in Venedig im Jahre 1600 die vierstimmigen Hymnen L. Vittoria's neu auflegte, widmete er sie auf Artusi's Geheiß *nobili viro in musicis admodum erudito D. Antonio Gorretto* (!) *Ferrariensi.* Demselben dediciert D. Pietro Maria Marsolo seine *Madrigali boscarecci, Ven. Giac. Vinc. 1607.* Kompositionen Goretti's finden sich (im Ms.) im Konserv. zu Neapel, ein fünfstimmiges Madrigal im *Giardino de musici Ferraresi, Ven. Giac. Vinc. 1591.*

[2] Lindner in seinen Aufsätzen *Zur Tonkunst, Berlin 1864* S. 32 behauptet irrthümlich, Monteverdi's Madrigale seien bei der oben erwähnten Hochzeitsfeier aufgeführt worden.

wenig erstaune. Zwar freue ich mich, von einer neuen Kompositionsart zu hören, doch wäre ich viel mehr erbaut davon, fände ich in diesen Madrigalen vernünftige Sätzchen (*passaggi*) vor, aber derartige Luftschlösser und Hirngespinste verdienen nur den schärfsten Tadel. Doch betrachten wir sie näher« — Artusi theilt nun (Blatt 40[a]) die folgenden neun Proben mit:





a) Von M. später geändert in: b)

»Wahrhaftig« — ruft Luca aus — »schon die geringe Erfahrung, die ich von der Kunst besitze, läßt mich erkennen, daß der Autor solcher Dinge niemals auf einen grünen Zweig kommen wird. Ich gestehe, jene Kompositionen sind dem Guten und Schönen der harmonischen Institution zuwider, sie sind dem Ohre unerträglich und beleidigen dasselbe, anstatt es zu ergötzen. Die guten, der Musik Maß und Ziel setzenden Regeln verwirft der Verfasser, und anstatt die Kunst zu bereichern und zu veredeln, wie so viele ausgezeichnete Männer gethan haben, verquickt er sie mit Verworrenheit und Unvollkommenheit, damit man den schönen und reinen Stil nicht mehr von dem barbarischen unterscheiden könne.« Man sieht, Signor Luca hat schnelle Fortschritte gemacht!

Die angeführten Beispiele sind sämmtlich Monteverdi'schen Kompositionen entnommen, Beispiel 1 bis 7 dem Madrigal *Cruda Amarilli*, Beispiel 8 dem Madrigal *Anima mia perdona* und endlich Beispiel 9 dem Madrigal *Che se tu s'il cor mio*. Alle drei Stücke müssen dem Kritiker handschriftlich vorgelegen haben[1], denn die beiden letzten

[1] Daß viele der Kompositionen Monteverdi's schon vor ihrer Drucklegung durch Abschriften weit verbreitet waren, wird sich im Verlaufe unserer Untersuchungen noch mehrfach herausstellen.

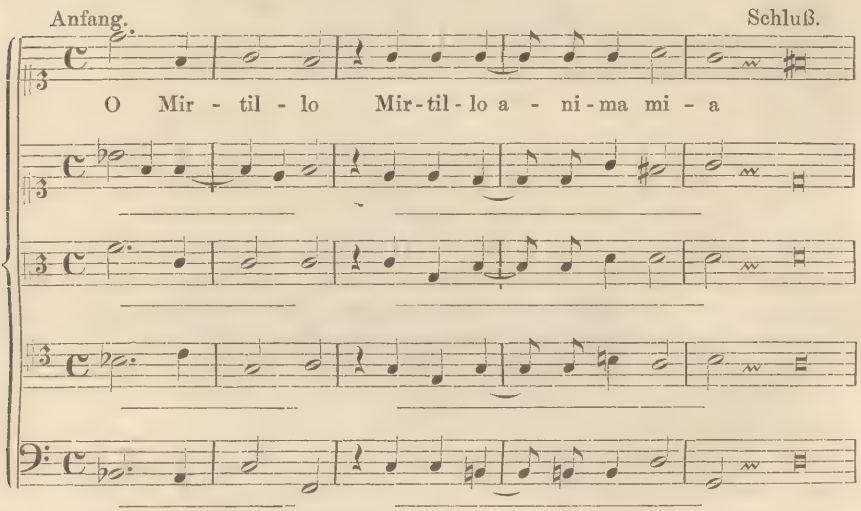
wurden erst 1603 im *Quarto libro de' Madrigali* gedruckt und das später so berühmt gewordene *Cruda Amarilli* erst 1605 im fünften Buche. Artusi hatte also nicht (wie immer behauptet wird) die Kompositionen aus dem dritten Buche der Monteverdi'schen Madrigale zur Zielscheibe seiner Kritik genommen, wenngleich er auch dazu genugsam Veranlassung gefunden hätte, sondern Kompositionen, die einstweilen noch ungedruckt waren. Diese Thatsache zu registrieren erscheint uns nicht unwichtig: Monteverdi fand also trotz aller Angriffe den Muth, gerade diese, von der Kritik so geschmähten Madrigale in unveränderter Fassung dem Urtheile des großen Publikums vorzulegen. Ein Künstler, der dies wagen durfte, mußte über Argumente verfügen, die gegen die Ausstellungen der Kritik erfolgreich zu Felde zu führen waren. Monteverdi war sich seiner Sache wohl bewußt.

Zur Begründung seines Tadels weist Artusi zunächst auf die frei eintretenden Dissonanzen und Doppeldissonanzen hin. Wie die Dissonanzen zu gebrauchen seien, so meint er, haben Adriano (Willaert), Cipriano (de Rore), Palestrina, Porta, Claudio (Merulo)[1], Gabrieli, Gastoldi, Nanino und Giovanelli gelehrt, man möge Orlando di Lasso, Filippo di Monte, Giaches de Wert studieren oder sich von Artusi's *Arte del Contrapunto*[2] unterrichten lassen. »Doch was kümmern sich darum diese Neuerer«, fährt Artusi fort, »sie glauben genug gethan zu haben, wenn sie das Ohr befriedigt haben. Tag und Nacht mühen sie sich auf Instrumenten ab, um darauf den Effekt ihrer mit Dissonanzen gespickten Sätze zu erproben — die Thoren! Sie merken nicht, daß die Instrumente sie betrügen! . . . Es genügt ihnen, möglichst großen Tonlärm, ein Durcheinander von ungereimten Dingen und Berge von Unvollkommenheiten zusammen gebrach' zu haben. Seht nur die rauhe und ungeschlachtene Stelle im dritten Beispiel: Nach einer Pause setzt der Baß mit einer verminderten Quinte gegen die Oberstimme ein! Andere Komponisten haben dies Intervall auch gebraucht, aber niemals nach einer Pause, sondern (wie Artusi in seiner *Arte del Contrapunto* nachgewiesen) nach einer Sexte oder einer anderen Konsonanz. Man werfe nicht ein, die Pause könne ja für eine Konsonanz gelten. Das Ohr vernimmt nur das, was es wirklich hört. Meister, wie Ciprian de Rore im Madrigal *Non gemme, non*

[1] Ambros, l. c. IV. S. 368 supponiert Goudimel. Wie Baini in seinen *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina* (Roma, 1828) unter *Claudio* unsern Monteverdi verstehen konnte, ist unbegreiflich. Man vergleiche Bd. I, 118 mit Bd. II, im *Indice*, Seite XIII.

[2] Venetia, Giac. Vinc. & Ricc. Amad. 1586. Seconda Parte: Ven. Giac. Vinc. 1589. Beide Theile wieder abgedruckt Ven. Gia. Vinc. 1598.

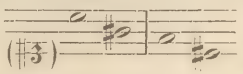
fin'oro[1] und Morales im *Magnificat quinti toni* bei den Worten *Sicut locutus est*[2] haben uns die einzig richtige Weise gelehrt, wie wir die verminderte Quinte anzuwenden haben.« Artusi wendet sich dann mit gleicher Heftigkeit gegen die in den Beispielen 2 bis 7 frei, ohne Vorbereitung stehenden Septimen. Ein solcher Gebrauch sei unerhört und verstoße ganz und gar gegen die uns von den Alten vorgeschriebenen Regeln. Auf Blatt 48^{b} endlich kommt er auf den ungehörigen Anfang (*impertinentia d'un principio*) eines Madrigals *O Mirtillo* zu sprechen. Er verschweigt auch hier wieder den Namen des Autors, doch richten sich seine Angriffe abermals gegen Monteverdi.[3] Artusi hält es nicht für nöthig, den getadelten Anfang zu citieren, derselbe lautet folgendermaßen:



Recht interessant ist es zu sehen, wie Artusi sich bemüht, aus dem Verhältniß der Anfangstakte zum dorischen Schluß die Tonart des ganzen Stückes zu bestimmen. Er kommt natürlich zu keinem ihn befriedigenden Resultat und schließt deshalb seine Kritik mit der Bemerkung, es sei nicht zu verstehen, wie sich »jemand« zu Dingen verleiten lassen könne, die selbst den kleinsten Kindern als Fehler bekannt seien.

[1] Im Primo libro à 4 voci.
[2] Siehe Ambros, IV. S. 370.
[3] *O Mirtillo* wurde, wie *Cruda Amarilli*, erst 1605 im *Quinto libro* gedruckt.

Artusi mochte wohl mit seiner Streitschrift keine nachhaltige Wirkung erzielt haben, oder wenigstens nicht eine solche, wie er sie wohl gewünscht hatte, denn bald erhebt er abermals seine Waffen. Im Jahre 1603 erscheint »Der Unvollkommenheiten der modernen Musik zweiter Theil«[1], er besteht aus zwei Abschnitten, der zweite derselben trägt die besondere Ueberschrift *Considerationi Musicali*[2] und ist selbständig paginiert. Artusi's Polemik erscheint auch in dem vorliegenden Elaborat in keinem vortheilhaften Lichte; er wendete sich diesmal nach zwei Seiten: gegen Monteverdi und Ercole Bottrigari und besaß noch dazu die Keckheit, dem nämlichen Bottrigari, den er in *Considerationi* in ungehörigster Weise angegriffen, die ganze Schrift zu dedicieren!

Erst aus dem zweiten Theile der »Unvollkommenheiten« erfahren wir, wie sich Monteverdi den Angriffen des gestrengen Kunstrichters gegenüber verhalten hat. Schon vor Veröffentlichung des ersten Theiles (1600) muß zwischen den beiden Männern ein mehrfacher Briefwechsel stattgefunden haben. Einiges davon läßt Artusi im zweiten Theile der *Imperfettioni* abdrucken. Danach hatte Monteverdi seine Entgegnungen mit dem angenommenen Namen *Ottuso Accademico* unterzeichnet. Die *Seconda Parte delle Imperfettioni* beginnt nun mit dem Antwortschreiben, das Artusi dem Ottuso Accademico[3] zuschickte. Leider kennen wir von Monteverdi's Brief nur die von Artusi gegebenen Bruchstücke, denn dieser hat es vorgezogen, nur das mitzutheilen, was er gerade für seine eigenen Deduktionen gebrauchen konnte. Monteverdi's Vertheidigung, seine Madrigale habe er deshalb mit einem neuen harmonischen Gewande (modulatione) ausgestattet, um mittelst neuer Tonverbindungen auch auf neue Weise die Affekte darzustellen, wird mit heftigen Worten zurückgewiesen. »Sagt mir doch«, so fragt Artusi mit Emphase, »was soll das Intervall bedeuten, das weder eine Quarte, noch eine Terz ist? Wo in aller Welt haben unsere Alten den Tonschritt  angewendet? Und

[1] *Seconda parte dell' Artusi overo delle Imperfettioni della moderna musica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni scrittori & compositori . . . Ven. Giac. Vinc. 1603.* Auf dem Titel ist für nuovamente stampata fälschlich — *ristampata* gedruckt worden. Exemplare in Augsburg, Bologna etc.

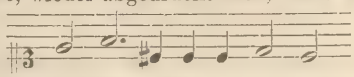
[2] Fétis' Angabe, l. c. I. S. 152 ist unrichtig.

[3] Daß unter *Ottuso* kein Anderer als Monteverdi zu verstehen sei, war schon Tevo's Ansicht: *Il Musico Testore, Ven. 1706.* S. 175. In welcher Akademie M. jenen keineswegs schmeichelhaften Beinamen führte, ob in derjenigen der *Elevati* zu Florenz, welcher Marco da Gagliano und Pietro Benedetti angehörten, oder der *Invaghiti* zu Mantua, ist nicht anzugeben.

in welcher Tonart steht das Madrigal *Cruda Amarilli?* Gehört es dem 7. oder 12. Ton an? Denn, wenn ich Anfang, Mitte und Schluß genau betrachte, so finde ich darin sowohl die Kadenzen des einen wie die des anderen Tones vor.« — Monteverdi - *Ottuso Accademico* wußte auch hierauf Antwort zu geben. Sein Gegner druckt dieselbe (wie es scheint ohne Kürzungen) auf Seite 13 ff. der *Seconda Parte* ab. Monteverdi sucht zunächst nachzuweisen, daß neue Harmonien (concenti) nur durch neue Modulationen zu erreichen seien und nicht durch Wiederholung der gewohnten harmonischen Verbindungen. Was die verminderte Quarte anlange, so stütze er sich auf die Autorität Cipriano de Rore's und Giaches de Wert's; denn Rore habe jenes Intervall schon in seinem Madrigal *Poiche m'invita amore*[1] bei den Worten *dolce mia vita* angewendet, ebenso Wert im Madrigal *Misera non credea*[2] bei den Worten *esangue.* Er vertheidigt dann den Gebrauch der Septime. Sie könne, so meint er, durch die begleitenden anderen Stimmen ihre Herbheit sehr wohl verlieren und dann eine ausgezeichnete Wirkung hervorbringen. Die von den alten Theoretikern festgesetzten Grenzen seien ohnehin oft überschritten worden, auch von Komponisten, die Artusi selbst als »musici eccellenti« gepriesen. Man sehe nur die Madrigale Luca Marenzio's in seinem letzten Buche zu fünf Stimmen,[3] besonders die Madrigale *E sò come in un punto, Cosi nel mio parlar, Dura legge* und *S'io parto*[4] — man werde darin genug Freiheiten vorfinden. Uebrigens sei viel werthvoller die Erfindung als die Nachahmung, und besonders in der Tonkunst habe man sich nicht allein auf die Nachahmung der Alten zu beschränken, sondern durch neue Modulationen Neues zu erreichen — umsomehr, da sich ja hier ein weites Feld für Neubildungen darbiete. Des weiteren wehrt sich Monteverdi gegen die Entstellungen, die seine Kompositionen dadurch erfahren haben, daß Artusi sie aus dem Zusammenhang herausgerissen. Man müsse — um recht und billig urtheilen zu können — auch das Vorhergehende und Folgende be-

---

[1] Ist fünfstimmig, findet sich in den von Giulio Bonagiunta in Venedig 1565 zum ersten Male herausgegebenen *Vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali dell' eccell. musico Cipriano Rore,* wieder abgedruckt 1569, 1576. Die von Monteverdi gemeinte Stelle ist folgende:



[2] Im *ottavo libro de' madr. à 5 voci,* Ven. Ang. Gard. 1586 erstmalig gedruckt.

[3] Das heißt das 9. Buch der 5st. Madrigale, zuerst 1599 in Ven. bei Ang. Gard. gedruckt.

[4] Findet sich nicht im 9., sondern im 6. Buch der 5st. Madr., 1594 ebenfalls in Ven. bei Ang. Gard. erschienen.

trachten und werde dann finden, daß durch ein gewandtes Uebergehen von der plagalen zur authentischen Tonart, durch ein Aufsteigen der Tonreihe nach einem durch ein ♭ erniedrigten und ein Absteigen nach einem durch ein ♯ erhöhten Tone, durch Substitution[1] einer Note für eine andere *(la suppositione di una per un'altra nota)* — daß durch alle diese Dinge eine wunderbare Harmonie hervorzubringen sei. Was endlich die Tonart des Madrigals *Cruda Amarilli* anlange, so sei doch kein Zweifel, daß dasselbe dem 7. (mixolydischen) Tone zugehöre, denn (wie allgemein bekannt) seien zur Bestimmung der Tonart eines Stückes nur der Anfangs- und Schlußakkord maßgebend.

Artusi unterzieht nun mit Hülfe des ganzen ihm zu Gebote stehenden Apparates von Gelehrsamkeit die obigen Einwendungen Monteverdi's einer höchst unerquicklichen und weitschweifigen »Prüfung«. Die ganze Heerschaar griechischer und lateinischer Klassiker, älterer und neuerer Musiktheoretiker wird von ihm aufgeboten, ja selbst Kirchenväter werden von ihm ins Feld geführt, um seine Auseinandersetzungen zu bekräftigen und der Welt zu beweisen, daß der arme Monteverdi nichts als ein Charlatan sei.[2] Die Madrigale *Era l'anima mia* und *Ma se con la pietà*[3] werden unbarmherzig zerpflückt und den *Giustiniane alla Venetiana*[4] gleich gestellt. Artusi hatte eben für die fortschreitende Entwicklung der Kunst kein Verständniß. Seine Argumente sind im wesentlichen immer dieselben: Der Komponist habe sich einzig und allein nach den Regeln der Alten zu richten, jedes Ueberschreiten derselben beleidige das Gehör, und da der Endzweck der Musik nur der sei, das Gehör zu ergötzen, so solle der Künstler auch nur darauf sein Augenmerk richten. Der doppelte Kontrapunkt, die Fugen, Doppelfugen — das seien, so meint er am Schlusse (S. 53) des ersten Abschnittes der *Seconda Parte*, die

---

[1] S. 44. Es scheint hiernach, daß die Lehre, das Gehör sei im Stande, Töne umzusetzen und so zu »Tonempfindungen« zu gelangen, welche der äußeren Tonerregung nicht entsprechen, schon Monteverdi bekannt gewesen sei. — »*la suppositione di una nota per un' altra, come la settima in vece dell' ottava*«, antwortet Artusi hierauf, »*a questo si risponde, che l'udito non giudica se non quelle cose, che egli ode & sente*« —.

[2] Bei dieser Gelegenheit wird (S. 24) ein unbekanntes Werk Zarlino's *De Re Musica* citiert. Artusi besaß dasselbe als MS. und hatte die Absicht, es zu veröffentlichen. Leider ist sein Versprechen unerfüllt geblieben.

[3] Beide im *Quinto libro de' Madr.* gedruckt.

[4] Burleske, den Villanellen ähnliche, meist dreistimmige Kompositionen zu witzigen, eigenthümlich verzerrten Texten venezianischer Mundart. Vergl. Praetorius, *Syntagma.* Bd. III. Wolffenbüttel 1619. S. 18.

für jeden Tonsetzer zu erstrebenden Kunstfertigkeiten, woran Sinn und Verstand zugleich Gefallen finden würden.

In den folgenden *Considerationi Musicali* wendet sich Artusi gegen den damals 72jährigen Ercole Bottrigari und dessen Schrift: *Il Patricio, overo de' Tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostratione. Bologna, Vitt. Benacci 1593.*[1] Obwohl nun für Artusi durchaus keine Veranlassung vorlag, in dieser Streitsache[2] den Kampf gegen Monteverdi abermals aufzunehmen, konnte er sich doch nicht enthalten, von Bottrigari einen Moment abzulassen und von Neuem über Monteverdi herzufallen. Die *Nona Consideratione* (S. 29 ff) frischt seine alten Anklagen gegen das Madrigal *Ma se con la pietà* wieder auf, ohne jedoch zu den schon erwähnten Argumenten neue hinzuzufügen.

Artusi's Angriffe durften nicht ohne Antwort bleiben. Bottrigari vertheidigte sich mit einer *Aletelogia*[3] betitelten Schrift, in der er auf Seite 72 mit treffenden Worten Artusi's unredliche und incivile Kampfesweise gegen Monteverdi-*Ottuso* verurtheilte. »Ich überlasse dem *Ottuso*,« sagt er daselbst, »sich gegen die *Nona Inconsideratione* (!) zu wehren, er ist ja ein Mann, der viel weiß und viel kann, er wird sich mit Klugheit und Tapferkeit vertheidigen und wird die bodenlose Kühnheit und Arroganz jenes Mannes niederschlagen, der da verlangt, man solle sich seinen Vorschriften unterordnen, während er selbst thut, was ihm gefällt.«

Monteverdi's Antwort erschien erst im Jahre 1605. Sie ist die maßvollste und bescheidenste, die überhaupt nach so insolenten Herausforderungen gedacht werden kann: Im genannten Jahre veröffentlichte er das fünfte Buch seiner Madrigale, druckte dort sämmtliche, von Artusi angegriffenen Kompositionen, sofern sie nicht schon vorher im vierten Buche Platz gefunden, unverändert ab und fügte denselben am Schlusse den nachfolgenden Brief[4] hinzu:

»Fleißige Leser! Wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale dem Druck übergebe, ohne vorher auf die Angriffe zu antworten, welche Artusi gegen einige kleine Sätzchen derselben erhoben hat.

---

[1] Ein Exemplar im *Liceo musicale* zu Bologna.

[2] Näheres siehe G. Gaspari: *Dei musicisti bolognesi al XVI secolo* in den *Atti e Memorie della R. Dep. di storia patria per le prov. di Romagna. Serie II. vol. II. Imola, Galeati.* Im Separatabdruck S. 39.

[3] *Aletelogia di Leonardo Gallucio, a' benigni e sinceri lettori. Lettera apologetica del C. H. B.* (Cavaliere Hercole B.) Autograph im *Liceo mus.* zu Bologna. Die 154 Folioseiten umfassende *Lettera* blieb ungedruckt.

[4] Orig. siehe Dok. 3. Caffi, l. c. I, S. 218 behauptet fälschlich, der Brief sei dem 4. Buche beigegeben.

Im Dienste Sr. Hoheit von Mantua stehend, verfüge ich nicht über die Zeit, die zu einer ausführlichen Rechtfertigung nöthig ist. Nichts desto weniger habe ich eine Antwort zu schreiben angefangen,[1] um der Welt kund zu thun, daß ich meine Sachen nicht ins Blaue hinein mache. Sobald sie beendet, soll sie auch der Oeffentlichkeit übergeben werden und den Titel *Seconda Pratica, overo Perfettione della Moderna Musica* tragen. Einige vielleicht, die da wähnen, es gäbe keine anderen als die von Zarlino[2] aufgestellten Kunstgesetze, werden sich über die *Seconda Pratica* wundern; sie mögen aber versichert sein, daß — was die Konsonanzen und Dissonanzen anlangt — noch eine andere, von der gewöhnlichen Anschauung abweichende Ansicht berechtigt ist, welche unter vollständiger Befriedigung des Sinnes und Verstandes die moderne Kompositionsweise vertheidigt. Das habe ich Euch nur sagen wollen, damit der Ausdruck *Seconda Pratica* von keinem Andern in Anspruch genommen werde, denn inzwischen könnten die Verständigen andere Dinge betreffs der Harmonie betrachten und einsehen lernen, daß der moderne Tondichter auf den Grundlagen der Wahrheit arbeite.«

Wir werden später sehen, daß Monteverdi sich noch zu einer Zeit, da er schon in hohem Alter stand, mit der Abfassung seiner versprochenen *Seconda Pratica* beschäftigte. Allein sie blieb unvollendet und ungedruckt.[3]

Artusi aber spitzte noch zweimal die Feder zum Kampfe gegen den Neuerer. Er mußte natürlich auch auf Claudio's Brief antworten. Seine Entgegnung gab er unter fingiertem Namen im Jahre 1606 oder zu Anfang des folgenden Jahres heraus unter dem Titel: *Discorso Musicale di Antonio Braccini da Todi.* Die Streitschrift scheint verloren gegangen zu sein, es ist uns wenigstens trotz allen Nachsuchens nicht gelungen, ein Exemplar derselben ausfindig zu machen. Ihre Existenz ist uns aber durch Claudio's Bruder Giulio Cesare verbürgt. Dieser nämlich übernahm es, den oben mitgetheilten Brief ausführlich zu erklären und einzelne Stellen desselben noch näher zu erläutern[4]. Giulio Cesare erwähnt am Anfang seiner *Dichiaratione* die »unter dem erdichteten Namen eines Antonio Braccini da Todi« geführten Oppositionen gegen die Werke seines Bruders. Er sagt uns zwar nicht, daß Braccini und Artusi ein und dieselbe Person

[1] Er sagt inkorrekt, er habe sie bereits geschrieben.

[2] M. schreibt *Zerlino*, eine Form, die man auch anderwärts oft antrifft.

[3] Caberloti: *Laconismo*, S. 10.

[4] *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi* (d. h. Claudio's) *Madregali* (!). Gedruckt in den *Scherzi musicali à 3 voci di Claudio M. Ven. 1607.*

seien, läßt aber ihre Identität leicht durchblicken, indem er sich nur gegen die Angriffe Artusi's wendet. Mit Recht tadelt er Artusi's Unredlichkeit, die Noten ohne den Text, d. h. den Körper ohne die Seele mitgetheilt zu haben[1]. Wolle man ein ähnliches Trennen des Textes von der Musik mit den Madrigalen Cipriano de Rore's vornehmen, besonders mit *Dalle belle contrade*[2] *Se ben il duol*[3], *Et se pur mi mantien' amor*[4], *Poiche m'invit' amore*[5], *Crudel acerba*[6], *Un altra volta*[6] — sie würden gleichfalls nur als seelenlose Körper erscheinen und man würde in ihnen eine Menge Dinge entdecken können, die den Regeln der *Prima Pratica*, der alten Kompositionsweise, zuwider laufen. In seiner Bescheidenheit geht Claudio — denn er spricht doch eigentlich durch den Mund seines Bruders — so weit, nicht sich selbst, sondern Cipriano de Rore als den Erfinder der *Seconda Pratica* hinzustellen. Er habe, so sagt er, nur dahin gestrebt, sich Rore's Kunst zu eigen zu machen und den Bau der *Seconda Pratica* zu erweitern. Dazu hätten natürlich die alten Bausteine der *Prima Pratica* keine Verwendung finden können; denn es sei ein Fundamentalfehler derselben gewesen, daß man den musikalischen Ausdruck den Textworten nicht habe unterordnen können. Hinfort herrsche aber der Grundsatz: Das Wort sei die Gebieterin der Harmonie, nicht Sklavin derselben[7]. In der konsequenten Durchführung dieses Princips sei der Grund zu suchen, warum die *Seconda Pratica* die Regeln der Alten nicht inne halten wolle und könne.

Den schier endlosen Streit beschließt Artusi mit dem im Jahre 1608 herausgegebenen *Discorso Secondo*[8]. Die Schrift umfaßt nur 15 Seiten, ist aber reich an ärgsten Entstellungen aller Art und unterscheidet sich nur darin von den übrigen Pamphleten des Ver-

---

[1] Ambros, l. c. IV. S. 371 Note 1 beschuldigt Artusi mit Unrecht, die angegriffenen Stellen des Madrigals *Cruda Amarilli* um eine Quarte hinauf gerückt zu haben. Artusi hat die Tonhöhe des Monteverdi'schen Originals genau inne gehalten. Die Transposition hat der Padre Martini in seinem *Saggio di Contrapp.* II. S. 191 ff. vorgenommen.

[2] Im *5. libro à 5 voci* und im *1. libro delle fiamme.*

[3] Im *4. libro à 5 voci.*

[4] Im *1. libro delle fiamme.*

[5] Siehe S. 333 Note 1.

[6] Im *2. libro à 4 voci.*

[7] *L'oratione sia padrona del armonia e non serva.* Bei Ambros, l. c. Bd. IV. S. 355 findet sich dieser Passus ganz entstellt.

[8] *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino* (!) *da Todi per la dichiaratione della lettera posta ne' Scherzi Musicali del Sig. Claudio Monteverde. Ven. Giac. Vinc. 1608.* Exemplare im *Liceo mus.* zu Bologna und in der Bibl. Basevi zu Florenz, jetzt im *Istituto mus.* daselbst.

fassers, daß der hier angeschlagene Ton alles bisher an Grobheit und Zügellosigkeit Geleistete weit übertrifft. Sachlich bringt der *Discorso Secondo* wenig Neues. Artusi wendet sich, wie schon aus dem Titel ersichtlich, vornehmlich gegen die oben angeführte *Dichiaratione*, doch greift er auch gelegentlich wieder Monteverdi's Kompositionen an. In den *Scherzi*: *Damigella*, *tutta bella* und *O Rosetta*[1] hatte dieser ein Zeitmaß, das wir heute als $\frac{3}{4}$-Takt bezeichnen würden, durch $c\frac{3}{2}$ ausgedrückt. Artusi fällt darüber her und maßregelt unsern Meister wie einen Schulbuben. Er weicht natürlich in keinem Punkte seiner Opposition zurück, bleibt allen Argumenten gegenüber taub und schließt endlich seine Anklagen gegen Monteverdi mit derselben Verurtheilung, die er bereits früher ausgesprochen.

Artusi hatte in seiner *Seconda Parte delle Imperfettioni* (S. 31 und 52) eines *Discorso*[2] von Girolamo Mei in einer Weise Erwähnung gethan, daß man schließen durfte, Mei habe Artusi's Klagen über die moderne Kompositionsweise unterstützt. Caffi[3] und Fétis[4] folgerten nun daraus, daß Mei in Artusi's Streit contra Monteverdi zu Gunsten des Erstgenannten eingegriffen hätte. Das ist jedoch ein Irrthum. Monteverdi's Name wird weder erwähnt, noch irgendwie angedeutet. Die ganze Schrift bewegt sich vielmehr in einem unfruchtbaren Raisonnement über die Wirkungen der Musik der alten Völker.

Monteverdi hatte nachmals — wie wir sehen werden — noch mancherlei Angriffe zu ertragen. Doch bald wurden auch Stimmen laut, die voll und ganz für die kühnen Neuerungen unseres Meisters eintraten und das Anbrechen einer neuen Kunstaera begeistert verkündigten. Wir werden diese Stimmen im Verlaufe unserer Darstellungen näher kennen lernen. Hier erübrigt uns noch, auf das Werk eines Mannes hinzuweisen, der anscheinend bemüht war, die zwischen den streitenden Parteien entstandenen Gegensätze auszugleichen, oder doch wenigstens zu mildern. Eine solche Tendenz verfolgte der »Rechtsanwalt, Musiker und Organist« Gio. Battista Magone mit seiner im Jahre 1615 gedruckten Ghirlanda Mosicale[5]. Der Ver-

---

[1] Sie sind in den *Scherzi mus. Ven. 1607* etc. zu finden.

[2] *Discorso sopra la musica antica, e moderna di M. Girolamo Mei, cittadino et accademico fiorentino . . . Ven. Gio. Batt. Ciotti 1602.* Exemplare in der *Univ.-Bibl.* zu Breslau und in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[3] l. c. Bd. I. S. 216.

[4] l. c. Bd. VI. S. 181.

[5] *Ghirlanda Mosicale* (!) *del Sig. Gio. Battista Magone, detto'l Picino, Cittadino di Pavia, Causidico, Musico, & Organista: In cui si scorge l'eccellenza della musica — opera nuova, ma dotta, dilettevole, vaga . . . In Pavia, Gio. Negri 1615.* Ein Exemplar im *Liceo musicale* zu Bologna. Magone stand in freundschaftlichen

fasser behandelt die uns hier angehenden Streitsachen von Seite 18 bis 29, freilich in einer sehr dilettantischen Weise. Er sucht beiden Parteien gerecht zu werden, indem er in echt italienischer Liebenswürdigkeit sowohl Monteverdi's als Artusi's Verdienste gleichmäßig in den Himmel hebt. Zwei so ausgezeichnete Männer, meint er, sollten nicht mit einander hadern, sondern sich die Hände zu gemeinschaftlicher Arbeit reichen, übrigens hätte ein jeder von seinem Standpunkt aus Recht.

Magone war mit seinem Rath zu spät gekommen, denn Artusi weilte seit dem 18. August 1613[1] nicht mehr unter den Lebenden. Die langjährige Fehde muß aber doch noch einen versöhnenden Abschluß gefunden haben; denn Monteverdi berichtet uns selbst in seinem Briefe vom 22. Oktober 1633[2], dass »ein gewisser Theoretiker der alten Schule«, der die harmonischen Wendungen eines seiner Madrigale angegriffen und gegen welchen sein Bruder die Vertheidigung übernommen, schließlich den Tadel in Lob verwandelt und ihn zu lieben und zu achten angefangen habe.

3.

1603—1607. Feste in Mantua 1608.

Der in dem vorhergehenden Abschnitte geschilderte Federkrieg hat uns seiner zeitlichen Ausdehnung wegen schon mit einzelnen Werken bekannt gemacht, welche außerhalb des von uns bisher betrachteten Lebens- und Wirkungsganges Monteverdi's liegen. Um den Faden unserer chronologischen Darstellung nicht zu unterbrechen, müssen wir bis zum Jahre 1603 zurückkehren.

Monteverdi gab, wie wir schon erwähnt haben, 1603 das vierte Buch seiner Madrigale in den Druck. Er widmete dasselbe den Mitgliedern der *Accademia degli Intrepidi*[3] zu Ferrara. In dem Dedi-

---

Beziehungen zum Padre D. Serafino Patta, denn dieser widmet dem *molto magnifico Sig. G. B. Magoni* (!), *detto Pezzino* (!) die Motette *Hodie Christus natus est* à 2 v. Siehe *Sacrorum Canticorum D. Seraphini Pattae lib. II. Ven. 1613.*

[1] Trombelli: *Memorie istoriche concernenti le due canoniche di S. Maria di Reno, e di S. Salvatore insieme unite. Bologna, Corciolani 1752.*

[2] Orig. im *Istituto Musicale* zu Florenz.

[3] Begründet von Fr. Saraceni, die Eröffnungsrede hielt am 26. Aug. 1601 der Graf Guidobaldo Bonarelli. Vergl. Bonarelli: *Orazione recitata nell' aprire dell' Accademia degli Intrepidi; Ferrara, Baldini 1602.* Die Akademie bestand bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Nach Bettinelli, l. c. S. 79 soll auch Herzog Vincenz von Mantua eine Zeit lang »Prencipe« der *Intrepidi* gewesen sein.

kationsschreiben dankte er denselben für die vielfachen Beweise ihrer Gunst und bat, sie möchten die vorliegenden, ihnen abschriftlich längst bekannten und nun gedruckten Madrigale (mit einigen neu komponierten) freundlich annehmen. Das vierte Madrigalbuch hatte einen gleich großen Erfolg, wie das voraufgegangene; denn es wurde, soweit uns bekannt, achtmal aufgelegt: In Venedig in den Jahren 1603, 1605, 1607, 1611, 1615 und 1622, in Antwerpen endlich noch 1615 und 1644[1].

Seine Privatverhältnisse müssen trotz seines ehrenvollen Amtes nicht besonders günstige gewesen sein. Obwohl er sich im Jahre 1604 von einem gewissen Antonio de' Preti eine »Erwerbung« — vielleicht eine kleine Besitzung — zueignen konnte und ihm die darauf lastende Steuerabgabe von 1197 Lire auf Befehl des Herzogs erlassen wurde[2], befand er sich doch oft in finanziellen Verlegenheiten. Wie wir aus seinem Briefe vom 27. Oktober 1604[3] erfahren, hatte der Schatzmeister, welcher den Hofbeamten die Gehaltsbezüge auszahlen sollte, sein Einkommen schon fünf Monate lang widerrechtlich zurückbehalten, desgleichen dasjenige seiner Gattin und seines Schwiegervaters. In dem genannten Briefe bittet er nun den Herzog inständigst um Hülfe, gleichzeitig aber auch um Erhöhung seines Gehalts über dasjenige Viadana's[4]. Monteverdi's festes Einkommen belief sich damals auf nur 10 mantuanische Scudi[5] monatlich, während seine Gattin für denselben Zeitraum circa 90 Lire bezog[6]. Seine Einnahmequellen mochten aber für den immer mehr wachsenden Haushalt nicht genügen. Gegen Ende des Jahres 1606 befand er sich in nicht geringer Noth. Eine schwere Krankheit hatte das Leben seiner Gemahlin ernstlich bedroht und ihm große Geldopfer auferlegt. Nach ihrer Genesung wandte sich Claudia Monteverdi mit einem Schreiben an den herzoglichen Rath Chieppio, ihn bittend, er möchte sich zu Gunsten ihrer Familie beim Herzog verwenden und dahin wirken,

---

[1] Goovaerts giebt für diese Ausgabe irrthümlich das Jahr 1649 an. Vergl. *Histoire et bibliographie de la typographie mus. dans les pays-bas. Anvers 1880.* S. 372.

[2] Siehe Davari, l. c. S. 22. Die mantuanische Lira entsprach etwa dem vierten Theile der heutigen ital. Münze, war also gleich 25 centesimi. Vergl. Carlo d'Arco: *Delle arti e degli artefici di Mantova. Mant. 1857.* S. 171 Note 3.

[3] An den Herzog Vincenz. Original im *Archivio Gonzaga* zu Mantua.

[4] — *la qual gratia sua, se si estendesse sopra li datij di Viadana, integramente resteressimo sodisfattissimi.* Wir dürfen wohl hieraus schließen, daß Viadana neben seinem Kapellmeisteramt am Dom (S. Pietro) zu Mantua auch noch in der herzoglichen Kapelle thätig gewesen sei.

[5] Gleich 50 mant. Lire, $12^1/_2$ Lire heutigen Werthes, also gleich 10 Mark.

[6] Siehe Dokument 6.

daß nun wenigstens ihr Gesammteinkommen über das des Viadana gesetzt werde[1]. Monteverdi's Lage wurde aber nur wenig verbessert, denn noch im Jahre 1608 bezog er nur $12^1/_2$ Scudi monatlich, und wenn auch sein Gehalt noch im selben Jahre auf 20 Scudi mantuanischer Münze stieg, so hatte er doch nicht selten über Geldabzüge und Unredlichkeiten seitens des Schatzmeisters zu klagen. Nach seinen Briefen zu urtheilen, befand er sich während seines ganzen Aufenthaltes in Mantua in fast ununterbrochener Bedrängniß. Seine Klagen scheinen manchmal etwas übertrieben zu sein, allein wir dürfen ihn deshalb nicht falsch verstehen. Aus allen seinen Beschwerden leuchtet doch nur seine unendlich liebevolle Sorgfalt für das Wohl und Gedeihen seiner Familie hervor — ein Charakterzug, der sich in den meisten seiner uns erhalten gebliebenen Briefe offenbart und oft in geradezu rührender Weise hervortritt. Claudia hatte ihm zwei Söhne geschenkt. Der ältere, Francesco, wurde im J. 1600[2], der jüngere, Massimiliano, im Frühjahr 1605[3] geboren.

Im Juli 1605 veröffentlichte Monteverdi sein fünftes Madrigalbuch. Der Dedikationsbrief, an seinen Herrn, den Herzog Vincenz gerichtet, ist diesmal aus Venedig datiert und läßt somit vermuthen, daß der Komponist zur besseren Ueberwachung des Druckes die Reise nach der Lagunenstadt nicht gescheut habe, mußte ihm doch nach den heftigen Angriffen Artusi's besonders daran liegen, sein neuestes Werk möglichst frei von Druckfehlern erscheinen zu lassen. Die Widmung bestätigt abermals das im vorigen Abschnitte aufgestellte Resultat unserer Untersuchungen, wonach Monteverdi's Madrigale schon lange von ihrer Drucklegung komponiert und durch Abschriften verbreitet gewesen waren. Wir haben schon oben den Brief mitgetheilt, mit welchem der Komponist hier auf die Kritik Artusi's antwortet. Am Schluß der einzelnen Stimmhefte findet sich noch das folgende, unseren Künstler verherrlichende *Madrigale* vom Padre Cherubino Ferrari in Mailand:[4]

---

[1] — *le provisioni nostre siano pagate sopra il dacio de Viadana, la qual gratia riceuta sarà signalatissima . . . venendo il freddo come fà . . . la infermità grave hauta e stata causa di farmi spendere quello non potevo . . .* Brief Claudia's vom 14. Nov. 1606. Orig. im *Arch. Gonzaga* zu Mantua.

[2] *Francesco mio filiolo di eta di venti anni* — schreibt M. in einem Briefe vom 11. Juli 1620. Orig. im *Arch. Gonz.* zu Mantua.

[3] *Trovomi, Madama Ser^ma., un filiolo di età de 16. anni et mezzo* — so berichtet M. der Herzogin von Mantua am 7. Aug. 1621. Orig. wie oben.

[4] Ferrari nennt sich *Carmelita Theologo Predicatore & dell' Accademia de gl' Inquieti di Milano detto l'Etereo.*

Chi l'armonia del Ciel brama d'udire
Senza di vita uscire
Oda del Monteverde il suono, e'l canto,
Ch' è de l'alme un' incanto,
E udendolo dirà da se diviso:
Quest' è un Musico ver del Paradiso.
Et si Cerbero latra e perch'ei scorge,
Che da l'Inferno à le superne rote
Ponno trar l'alme le sue dolci note.

Keines der vorangegangenen und folgenden Madrigalbücher setzte so oft die Druckerpressen in Bewegung, wie das fünfte Buch. Uns sind davon nicht weniger als neun Auflagen bekannt geworden, nämlich die venezianischen von 1605, 1606, 1608, 1610, 1611, 1613, 1615 und 1620, sowie die aus Antwerpen vom Jahre 1615. Monteverdi's Kompositionen müssen bald weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus das größte Aufsehen erregt haben. In Sammlungen verschiedener Autoren erscheinen sie schon von 1597[1] ab und werden in den Jahren 1605 und 1606 bereits in Kopenhagen nachgedruckt.[2] Ja, noch mehr: Um sie auch den geistlichen Konvikten, die an den erotischen Texten Anstoß nehmen mochten, zugänglich zu machen, legte man ihnen moralisierende lateinische Worte unter, man machte sie — wie man sich ausdrückte — »spiritual« und vergnügte sich dann nach Herzenslust an den in geistlichen Gewändern steckenden Weltkindern. Ob aber ein solches Verfahren den Werken selbst zum Nutzen gereichte, ist eine andere Frage. Wenigstens hatten jene Bearbeitungen das eine Verdienst, daß sie zur Verbreitung der Kompositionen ein gutes Theil beitrugen. In dieser Hinsicht leistete unserm Monteverdi keinen geringen Freundschaftsdienst der Lektor der Rhetorik Aquilino Coppini in Mailand. Er versah eine große Anzahl der Madrigale Monteverdi's (und einiger anderen Autoren) mit lateinischen Textworten und gab seine erste Sammlung im Jahre 1607 in Mailand bei Agostino Tradate heraus.[3] Coppini widmete seine Arbeit dem Gründer der berühmten Ambrosianischen Bibliothek, dem Kardinal Friedrich Borromeo, dem Neffen des heiligen Borromeo. Bei seinen Zeitgenossen hat Coppini mit seiner Bearbeitung nicht wenig

[1] In den *Fiori del Giardino di div. eccellentissimi Autori . . . Norimbergo, appr. P. Kaufmann 1597.* Näheres siehe im bibliogr. Theile.

[2] *Giardino novo bellissimo di varii fiori mus. scieltissimi il primo libro . . . Copenhaven, Waltkirch 1605. — Libro sec. 1606.*

[3] *Musica tolta da i madrigali di Cl. M. e d'altri autori . . . fatta spirituale &c.* Vergl. den bibliograph. Theil. Coppini war, wie Cherub. Ferrari, Mitglied der *Accademia degl' Inquieti* zu Mailand.

Anklang gefunden. Banchieri[1] und Magone[2] spendeten ihm reichlich Lob, und die Nachfrage nach seinen »Transskriptionen« war eine so große, daß er sich veranlaßt sah, im Jahre 1608 ein *Secondo Libro* und endlich noch im folgenden Jahre ein *Terzo Libro della Musica di Cl. M.* herauszugeben. Außerdem wurde das erste Buch im Jahre 1611 wieder aufgelegt. In seiner zweiten Sammlung wendet sich Coppini mit einem kurzen Vorworte »an die gütigen Leser.« Er nennt darin die Monteverdi'schen Madrigale des fünften Buches eine mit treffendem Ausdruck schildernde Musik (*musica rappresentativa*), die unter regelrechter Benutzung der natürlichen menschlichen Stimmenanlage die Affekte zu erregen und in so süßer Art auf die Hörenden einzuwirken vermöge, daß sie zur lieblichsten Beherrscherin der Seele werde. Monteverdi's *musica rappresentativa* könne, so sagt er weiter, vielen als unfehlbare Regel und Richtschnur dienen, wie man in Uebereinstimmung mit den besten Gesetzen Madrigale und Kanzonen zu komponieren habe.[3]

Im Jahre 1607 trat Monteverdi mit seiner ersten Oper, *Orfeo*,[4] an die Oeffentlichkeit. Wahrscheinlich war dieselbe die erste in Mantua aufgeführte Oper. Wir besitzen wenigstens kein Zeugniß, daß man sich daselbst schon vorher den Genuß eines solchen musikalischen Schaustückes verschafft habe. Freilich ist es schwer zu verstehen, wie ein so musikliebender Fürst, wie Herzog Vincenz, es über sich gewinnen konnte, der um 1600 in Florenz aufgekommenen neuen Kunstgattung so lange Zeit von ferne zuzusehen. Und doch scheint es so zu sein. Denn der *Orfeo* wird als ein für Mantua »ganz neues, einzig dastehendes Ereigniß« geschildert und zwar deshalb, »weil darin alle Darsteller singend sprächen.«[5]

Die Oper wurde zuerst in der *Accademia degl' Invaghiti* während des Karnevals von 1607 aufgeführt, dann aber am 24. Februar und am 1. März (und gewiß noch öfter) im herzoglichen Hoftheater wieder-

---

[1] *Lettere armoniche. Bologna, Mascheroni 1628;* wieder abgedruckt 1630 *Bologna, Tebaldini.* Siehe Brief 139.

[2] l. c. Seite 26.

[3] Siehe Dok. 4.

[4] Ambros' Zeitangaben, die Aufführungen von *Orfeo* und *Arianna* betreffend, sind unrichtig. S. Bd. IV. S. 356 und 358.

[5] Brief Carlo Magni's an seinen Bruder, den herzoglichen Gesandten in Rom, aus Mantua, den 23. Febr. 1607. — *dimani sera il Ser^mo. S^r. Prencipe fa recitare una* (comedia), *che sara singolare, posciache tutti l'interlocutori parleranno musicalmente* . . . Canal, l. c. S. 101 hat die Jahreszahl dieses Schreibens fälschlich als *1602* gelesen. Seine hierauf basierende Vermuthung, in Mantua sei 1602 die *Euridice* gesungen worden, ist somit unhaltbar. S. Davari, l. c. Seite 9.

holt. Die Textdichtung wurde auf besonderen Befehl des Herzogs gedruckt[1], damit sie von allen Zuhörern während des Gesanges nachgelesen werden könne[2]. Der Verfasser des Libretto ist der mantuanische Edelmann und herzogliche Rath Alessandro Striggio[3], der Sohn des berühmten Madrigalisten. Text und Musik erregten die Bewunderung der Zeitgenossen: »Dichter und Komponist«, so schreibt der uns schon bekannte Padre Cherubino Ferrari in einem Briefe[4] an den Herzog von Mantua — »haben die Affekte so ausgezeichnet dargestellt, daß nichts daran auszusetzen ist. Die Poesie ist schön in der Wahl des Stoffes (*inventione*), noch schöner aber in der Disposition und am schönsten im Ausdruck, kurz, so vortrefflich, wie man sie eben von einem Genie, wie Herr Striggi (!) es ist, nicht anders erwarten kann. Und was endlich die Musik anlangt, so muß man bekennen, sie steht der Dichtung keineswegs nach, denn sie dient derselben in so vorzüglicher Weise, daß sie durch keine bessere ersetzt werden könnte.«

Monteverdi's *Orfeo* mag bald in ganz Italien bekannt geworden sein. Daß die neue Oper aber auch anderwärts, als in Mantua, besonders in Florenz[5] aufgeführt worden sei — dafür fehlen uns die Beweise. Die Partitur ist uns zum Glück erhalten geblieben, sie wurde im Jahre 1609 in Venedig von Ricciardo Amadino gedruckt und von demselben 1615 wieder aufgelegt. Der Komponist widmete sie dem Erbprinzen von Mantua, Don Francesco Gonzaga.

Im Juli des Jahres 1607 besorgte Claudio's Bruder, Giulio Cesare, die Herausgabe der schon öfters citierten *Scherzi musicali à tre voci.*[6] Monteverdi hatte sie — wie wir schon oben nachgewiesen — 1599, nach seiner Rückkehr von Spaa komponirt und damit den *canto alla francese* in Italien eingeführt. (Siehe Seite 323, Note 2.) Am Schluß der *Scherzi*[7] findet sich die berühmte *Dichiaratione*, mit welcher

---

[1] *La Favola d'Orfeo rappresentata in musica il carnevale dell' anno MDCVII nell'accademia de gl' Invaghiti di Mantova . . . In Mantova, per Francesco Osanna stampator ducale. Con lic. de' Sup. 1607.* — Exemplar in der Bibl. Basevi zu Florenz. Ueber die *Invaghiti* vergl. Carlo d'Arco l. c. Seite 82.

[2] — *accio che ciascun degli spettatori possa haver una* (favola) *da leggere, mentre che si canterà.* Brief Follino's aus Mantua, 23. Febr. 1607. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[3] Vgl. Bettinelli, l. c. S. 96. Also nicht von Rinuccini, wie Clément & Larousse im *Dictionnaire lyrique,* S. 500 schreiben.

[4] Mailand, den 24. Aug. 1607. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Vergl. Davari, l. c. Seite 10.

[5] Wie Ambros, l. c. IV. S. 295 angiebt.

[6] Nicht zu verwechseln mit den *Scherzi mus. in stilo recitativo. Ven. 1632.*

[7] Sie enthalten auch zwei Nummern von Giulio Cesare M. Derselbe machte

Giulio Cesare seinen Bruder gegen die Angriffe Artusi's vertheidigt. Die *Scherzi musicali* wurden außer der Originalauflage noch 1609, 1615 und 1628 abgedruckt.

Nach dem Zeugniß seines Bruders ist Monteverdi's Thätigkeit in Mantua eine sehr anstrengende gewesen. Er hatte nicht allein die Hofmusik zu leiten und beim Kirchendienst mitzuwirken, er mußte auch überall dort gegenwärtig sein, wo die herzogliche Kapelle beschäftigt war; dazu bot sich bei der bekannten großen Neigung des Herzogs für Festlichkeiten jeder Art gar oft Gelegenheit.[1] Nach so vielfachen Anstrengungen mußte ihm daher der ihm im Juli 1607 bewilligte mehrwöchentliche Urlaub um so willkommener sein. Mit Frau und Kindern wendet er sich nach Cremona zum Vater. Nach dem vorhin angegebenen Briefe des Padre Cherubino Ferrari zu schließen, muß sich Monteverdi im Monat August auch in Mailand aufgehalten haben. Doch gewiß nur kurze Zeit, denn die Sorge um seine Gattin nöthigte ihn zur schnellen Rückkehr. Claudia war nämlich von einer Krankheit befallen, von der sie zum größten Schmerze der Ihrigen leider nicht mehr genesen sollte. Im Monat September erlag sie ihrem Leiden im Hause ihres Schwiegervaters.

Obwohl nun Monteverdi nach einem so schweren Schicksalsschlage mehr als jemals vollkommener Ruhe bedurft hätte, wurde er doch bald wieder zu neuer, verdoppelter Thätigkeit aufgefordert. Die Zurüstungen zu den bevorstehenden Festlichkeiten bei Gelegenheit der Hochzeit des Erbprinzen von Mantua mit der Infantin Margarethe von Savoyen hatten inzwischen begonnen und Monteverdi's Antheilnahme dringend nothwendig gemacht. Zur Verherrlichung des frohen Ereignisses waren Musikaufführungen geplant worden, die alles bisher Dagewesene in Schatten stellen sollten. Man hatte den Florentiner Ottavio Rinuccini veranlaßt, eine neue Oper zu schreiben, und für die Komposition derselben Monteverdi in Aussicht genommen. Im Auftrage des Herzogs wandte sich daher F. Follino mit einem Schreiben[2] an den noch immer in Cremona weilenden Künstler. In herz-

---

sich noch weiter als Komponist bekannt durch seine 1620 in Venedig gedruckten *Affetti Musici . . . ne quali si contengono Motetti à 1. 2. 3. 4. & sei voci.* Exemplar in der Gymnasialbibl. zu Frankfurt a/M.

[1] — *non solo per il carico de la musica tanto da Chiesa quanto da camera che tiene* (il mio fratello), *mà per altri servitii non ordinarii, essendo che (servendo a Gran Prencipe) la maggior parte del tempo si trova occupato hora in Tornei, hora in Balleti, hora in Comedie, & in varie concerti, & finalmente nello concertar le due viole bastarde . . .* Giulio Cesare M. in seiner *Dichiaratione.*

[2] Aus Mantua 24. Sept. 1607. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Vgl. Davari, l. c. Seite 12.

lichen Worten drückt er demselben das innige Mitgefühl aus, welches das ganze herzogliche Haus bei der Nachricht von dem unersetzlichen Verluste empfunden habe — doch solle er sich in Gottes Willen fügen, sein Leid zu vergessen suchen und so schnell als möglich nach Mantua zurückkehren, denn jetzt sei der Moment gekommen, sich den denkbar höchsten Ruhm erwerben zu können.[1]

In den ersten Tagen des folgenden Monats finden wir Monteverdi wieder in Mantua. Rinuccini hatte unterdessen den Plan zur Oper *Arianna* (Ariadne) entworfen und war am 23. Oktober selbst in Mantua eingetroffen,[2] um mit Monteverdi die nothwendigen gemeinsamen Berathungen vorzunehmen. Uebrigens stand die Aufführung der *Arianna* zu den bevorstehenden Festlichkeiten eine Zeit lang in Gefahr: Der Komödiendichter Francesco Cini machte wiederholt Anstrengungen, seine Oper *Tetide,* die Peri in Musik gesetzt hatte, zur Annahme zu bringen.[3] Seine Bemühungen waren aber vergeblich, sie scheiterten an dem festen Entschluß des Herzogs, der die seinem Kapellmeister und Rinuccini überwiesenen Aufträge nicht zurückziehen wollte.

Während Monteverdi mit der Komposition zur *Arianna* eifrigst beschäftigt war, bereitete man für den Karneval[4] des Jahres 1608 eine neue Oper vor: Die *Dafne* Marco da Gagliano's. Unter den Sängerinnen, welche an dem Erfolg der *Dafne* einen hervorragenden Antheil hatten, befand sich die junge Römerin Caterina Martinelli. Monteverdi hatte derselben die Titelrolle in der *Arianna* zugedacht, ihr auch schon einen guten Theil einstudiert — da wurde sie krank und verschied schon am 9. März 1608 im Alter von 18 Jahren.[5] Caterina's Tod verursachte den Vorbereitungen zur Festoper keine geringen Störungen. Nach vielem Bemühen fand man endlich in Virginia Andreini, *la Florinda* genannt, eine Künstlerin, welche für die Verstorbene genügenden Ersatz zu bieten versprach und auch

---

[1] — *questo è il punto d'acquistarsi il sommo di quanta fama puo haver un huomo in terra . . .*

[2] — *della venuta gia due giorni sono del S. Rinuccini . . .* Brief Aless. Striggi's. Mantua, 25. Okt. 1607. Orig. im *Arch. Gonz.* Vergl. Davari, l. c. Seite 12.

[3] Vergl. seine Briefe aus Florenz, den 29. Sept. und 26. Okt. 1607. S. Davari, S. 98. 101.

[4] Nicht mit *Arianna* zugleich, wie Ambros, l. c. Bd. IV. S. 289 und 357 schreibt.

[5] Die Inschrift auf dem ihr vom Herzog gewidmeten Grabmonument in der Kirche *del Carmine* in Mantua siehe bei Quadrio, l. c. Bd. III. Parte II. S. 533. Degl. bei Canal, l. c. S. 85. Caterina war 1603 nach Mantua gekommen und Monteverdi's Schülerin geworden.

später die auf sie gesetzten Hoffnungen in reichstem Maße erfüllte.[1] Schon im Februar hatte Monteverdi die *Arianna* - Partitur fertig gestellt. Allein fast hätte er sich durch die Ueberanstrengungen, die er sich wegen der Kürze der Zeit auferlegen mußte, zu Grunde gerichtet.[2] Mit peinlichster Sorgfalt überwachte er die Proben, die nach seiner eigenen Versicherung fünf volle Monate in Anspruch nahmen.[3] Endlich, in den letzten Tagen des Mai, war die Zeit der Aufführung gekommen.

Die Hochzeit des fürstlichen Paares hatte schon im März in Turin stattgefunden, der feierliche Einzug in Mantua war aber bis zum Mai verschoben worden. Eine ausführliche Beschreibung aller in Mantua zu Ehren der Vermählten veranstalteten Festlichkeiten lieferte auf Befehl des Herzogs F. Follino.[4] Seiner Schrift verdanken wir eine Menge höchst interessanter Einzelheiten. Er führt uns zunächst die Namen der von nah und fern herbeigeeilten hohen Gäste an, schildert dann die am Pfingstsonntage in S. Andrea erfolgte feierliche Gründung des Erlöserordens und berichtet (S. 29 ff.) eingehend über die Aufführung der Festoper.

Die *Arianna* wurde am 28. Mai 1608, am Mittwoch[5] nach Pfingsten, zum ersten Male aufgeführt. Der 28. Mai war nicht allein für Monteverdi ein Tag von größter Bedeutung, er war es auch für ganz Mantua: Ein so großartiges Schaustück hatten die Mantuaner noch nie erlebt und sollte mit einem solchen Aufwande von Pracht und Glanz in ihren Mauern nie wiederkehren. Das Theater, das nach Follino's Versicherung mehr als 6000 (?) Personen aufnehmen konnte, reichte nicht einmal hin für alle fremden Ritter, die sich im Gefolge der vielen fürstlichen Gäste befanden. Die einheimischen Edelleute mußten sämmtlich zurückgewiesen werden, und es kostete dem Hauptmann der herzoglichen Bogenschützen viel Mühe, den Eingang zum Theater frei zu halten und des Tumults vor demselben Herr zu werden. »War

---

[1] Bonini: *Discorsi e regole sora* (!) *la musica.* MS. in der *Bibl. Riccardiana* zu Florenz. Siehe Adrien de La Fage's *Essais de Diphthérographie musicale. Paris, 1864.* Seite 172.

[2] — *la brevità del tempo fu cagione ch'io mi riducessi quasi alla morte nel scrivere l'Arianna . . .* so schreibt M. selbst in seinem Briefe vom 1. Mai 1627. Orig. im *Arch. Gonz.* Siehe Davari, l. c. Seite 75.

[3] — *l'Arianna che ci volsero cinque mesi di prova con molta instanza . . .* M. in seinem Briefe vom 9. Jan. 1620. Orig. wie oben. Siehe Davari, l. c. S. 66.

[4] *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.DC.VIII. nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Prencipe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia. In Mantova (Aurelio & Lodovico Osanna) 1608.* Ein Exemplar in der *Bibl. Nazionale* zu Florenz.

[5] Canal, l. c. S. 110 citiert fälschlich *martedì* für *mercordì*.

schon jene Oper«, schreibt Follino, »allein ihrer Dichtung und der darin auftretenden Personen wegen eine schöne zu nennen, so wurde sie ein Gegenstand höchster Bewunderung, nachdem sich ihr die Musik des Herrn Claudio Monteverdi zugesellt hatte, eines Mannes, dessen Tüchtigkeit der Welt genugsam bekannt ist und der sich bei dieser Gelegenheit selbst übertroffen hat. Das hinter der Scene aufgestellte Orchester begleitete fortwährend, sich dem Charakter des Gesanges anschmiegend,[1] die ausgezeichneten Stimmen der Sänger und Sängerinnen. Alles gelang wunderbar. Und der Klagegesang der von Theseus verlassenen Ariadne wurde mit so großer Innigkeit vorgetragen und in so rührender Weise dargestellt, daß alle Zuhörer aufs Tiefste davon ergriffen wurden und kein Frauenauge thränenlos blieb.« Follino theilt dann den vollständigen Text der Oper mit, hie und da streut er auch über die Inscenierung einige Worte ein, die genügend die Fertigkeit erkennen lassen, mit welcher man schon damals die schwierigsten technischen Aufgaben zu überwinden verstand.

Die Aufführung dauerte $2^1/_2$ Stunden[2]. Wie beim *Orfeo*, befand sich auch hier das Libretto in den Händen der Zuhörer. Es wurde 1608 in Florenz gedruckt[3], erschien dann wiederholt mit den übrigen Werken Rinuccini's und wurde zuletzt noch 1802 in Livorno herausgegeben[4].

Canal hat in seiner schon oft angeführten Arbeit (S. 112 ff.) bezweifelt, daß Monteverdi die *Arianna* allein, ohne Mithülfe anderer Meister komponiert habe. Wir wollen den Leser nicht mit den dort angegebenen Argumenten ermüden. Canal hat damit nur Verwirrung angerichtet. Wir wissen bereits, dass Cini's Briefe lediglich die Aufführung seiner Oper *Tetide* mit der Musik Peri's bezweckten. Peri stand zur *Arianna* in keinerlei Beziehung. Und wenn Canal (S. 114 und 115) weiter annimmt, Sal. Rossi, Gastoldi, Giulio Cesare Monteverdi u. A. hätten mit Intermedien ebenfalls an der *Arianna* Antheil genommen, so hat er damit seinen Irrthum noch vergrößert. Gewiß lag ihm nur ein unzureichendes Excerpt aus Follino's Be-

---

[1] — *gli stormenti (!) collocati dietro la scena con la variatione della musica variavano il suono* . . . S. 30.

[2] Follino, l. c. S. 65.

[3] *L'Arianna, tragedia del Sig. Ottavio Rinuccini, Gentil'huomo della camera del Re Cristianissimo. Rappresentata in musica nelle reali nozze del* . . . . . *In Firenze, nella stamperia de' Giunti.* MDCIIX. — Allacci's Angaben in seiner *Drammaturgia, Ven. 1755.* S. 106 sind falsch.

[4] *Drammi musicali di Ottav. Rinuccini, Livorno, Masi & Co. 1802. In occasione delle nozze Martellini-Poggiali.* — Hierin *La Dafne, L'Euridice* und *L'Arianna.*

schreibungen vor, denn sonst wäre er gewahr geworden, daß jene Intermedien zur *Idropica* des Guarini gehörten. Wenn Monteverdi wirklich nur die »Arie«, den berühmten Klagegesang, in Musik gesetzt hätte, wie konnte er dann später schreiben, er wäre den ihm durch die Komposition zur *Arianna* auferlegten Anstrengungen fast zum Opfer gefallen?[1] Monteverdi sagt uns selbst in seinem Briefe aus »Cremona, am 2. December 1608«, er habe für jene Festlichkeiten 1500 Verse komponiert[2]. Wie und wo will man dieselben unterbringen, wenn man nicht den größten Theil seiner Arbeit auf Rechnung der *Arianna* (964 Verse) setzen will?

Mit der *Arianna* war Monteverdi's Thätigkeit an den Hochzeitsfesten keineswegs beendet. Am 2. Juni gab man Guarini's Komödie *Idropica*. Schon im XVI. Jahrhundert, und wohl noch früher, war es Sitte geworden, Aufführungen von Schauspielen[3] — wenn sie der Feier irgend eines festlichen Ereignisses galten — mit einem gesungenen Prolog einzuleiten und die Zwischenakte mit Musikstücken, Intermedien, auszufüllen. Solche Zwischenstücke, die weder unter sich, noch mit dem recitierenden Drama im Zusammenhang zu stehen brauchten, nahmen zumeist auf den gerade vorliegenden Anlaß zur Festlichkeit Bezug und erregten damit natürlich das Hauptinteresse der Zuhörer. Es entsprach also ganz der Gewohnheit damaliger Zeit, wenn Herzog Vincenz für die Aufführung der *Idropica* solche *Intermezzi* nicht entbehren wollte, boten sie doch auch, außer vielseitiger Abwechselung, gute Gelegenheit zu allerhand artigen Anspielungen auf die vorliegende Feier. Mit der Dichtung eines Prologs und der nothwendigen vier Intermedien war der unermüdliche Gelegenheitspoet Gabriel Chiabrera betraut worden. Monteverdi hatte den Prolog in Musik gesetzt. »Nachdem« — so berichtet Follino S. 74 — »die Kardinäle, Fürsten, Gesandten und eingeladenen Damen ihre Plätze eingenommen hatten, gab man vom inneren Theile des Bühnenraumes her das gewöhnliche Trompetensignal[4]. Als dasselbe zum dritten Male ertönte, verschwand schnell, wie in einem Augenblick, der große Vorhang. Man erblickte drei dichte Wolken, die mit so großer Kunst verfertigt waren, daß sie wie natürliche erschienen; unter ihnen sah man hin und her wogende Wellen, aus denen sich nach und nach

[1] Vergl. Seite 347 Note 2.

[2] Siehe Dokument 6.

[3] Vergl. Cappuccini: *Sulla rappresentazione delle commedie del Cinquecento* — im Januarheft der *Rassegna Italiana, Anno VII. 1887.*

[4] — *si diede dalla parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe, e nel cominciar à suonar la terza volta sparì con tanta velocità in un batter di ciglia la gran cortina . . .*

der Kopf eines Weibes hervorhob. Es war Manto, die Gründerin von Mantua. In genau abgemessenen Bewegungen stieg sie langsam empor, und als die Trompeten zu spielen aufhörten, hatte sie das Ufer einer kleinen Insel erreicht. Dort, im Schilfrohr stehend, sang sie zur Begleitung einiger hinter der Scene aufgestellten Instrumente mit solcher Zartheit, daß sie alle Zuhörer mit sich fortriß«. Follino theilt nun den Text des Prologs und der folgenden vier Intermedien mit. Dem Architekten und Erfinder der Maschinen, Antonio Maria Vianini, zollt er das wohlverdiente Lob und preist in überschwenglichen Worten Musiker, Sänger und Sängerinnen. Die *Intermezzi* hatten fünf Musiker komponiert: Salomon Rossi das erste, Don Gio. Giacomo Gastoldi das zweite, Monco das dritte, Giulio Cesare Monteverdi das vierte und endlich Paolo Biat die Schlußgesänge[1].

Im Verlauf der folgenden Festvorstellungen trat Monteverdi noch einmal in den Vordergrund: Am Mittwoch, dem 4. Juni[2], also genau eine Woche nach der *Arianna*-Aufführung gab man den *Ballo dell' Ingrate*, von Ottavio Rinuccini gedichtet und von Monteverdi in Musik gesetzt. Auch hier wieder hatte unser Künstler es verstanden, seiner Tonsprache jene packende, das Herz auf's Tiefste ergreifende Gewalt zu verleihen. Nach dem Zeugnisse Follino's gestaltete sich die Aufführung des *Ballo* zu einem abermaligen Triumphe der Monteverdischen Kunst. Das Libretto wurde ohne Angabe des Autors in Mantua 1608, gewiß noch vor der Aufführung, gedruckt[3].

Obgleich Monteverdi an den übrigen Schaustücken keinen hervorragenden Antheil mehr hatte, war er doch mit der ihm untergestellten Kapelle überall nöthig und hatte während der ganzen Feier vollauf zu thun; besonders aber noch bei dem glänzenden Turnier und dem von Alessandro Striggio verfaßten *Balletto*.

Am 10. Juni endlich hatte die lange Reihe der rauschenden Feste ihr Ende erreicht. Leider hat Follino, außer Monteverdi, keinen einzigen andern Künstler namhaft gemacht. Nach seiner Versicherung aber (S. 74) sollen bei sämmtlichen Musikaufführungen nur Angestellte des Herzogs gewirkt haben, zwei allein ausgenommen. Wahr-

[1] — *Monteverdi si è tolto il prologo; Salomone il primo intermedio; don Gio. Giacomo il secondo; messer Monco il terzo; il fratello di Monteverdi il quarto, e Paolo Biat la licenza . . .* Brief Carlo Rossi's vom 27. Febr. 1608. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Canal ist sonach auf SS. 39, 50, 96 und 114 zu verbessern. — Monco und Biat sind gänzlich unbekannte Tonsetzer.

[2] Follino, l. c. S. 124.

[3] *Mascherata dell' Ingrate, ballo del Sereniss. Sig. Duca, danzato per le nozze . . . In Mantova, per gli Heredi di Francesco Osanna, stampator ducale. 1608.* 4°. Ein Exemplar in der *Bibl. naz.* zu Florenz. Vergl. Melzi, *Dizion. delle opere anonyme.* Bd. II. S. 467.

scheinlich sind damit Marco da Gagliano und Sante Orlandi, der Nachfolger Monteverdi's in Mantua, gemeint. Um so größere Bewunderung müssen wir den Leistungen der herzoglichen Kapelle zollen, die in so glänzender Weise eine ganze Reihe schwierigster Aufgaben zu lösen vermocht hatte. Nach Doni's Angabe[1] konnte Monteverdi, da er über sehr tiefe Bässe und sehr hohe Soprane verfügte, mit einem Stimmenumfang von nicht weniger als vier Oktaven operieren. Auch Doni nennt keine Namen. Wir werden aber nicht fehl gehen, wenn wir den nachfolgenden Künstlern, die in den Dokumenten des Archivs Gonzaga als hervorragende Virtuosen genannt werden, einen großen Theil an dem guten Gelingen der Musikaufführungen zuschreiben: Zunächst der schon erwähnten Darstellerin der *Arianna*, Virginia Andreini[2]; ferner der Schwester des Madrigalisten Salomon Rossi — *la Madama Europa*; den Sängern Francesco Campagnolo und Don Bassano Casola aus Lodi und den Geschwistern Francesco und Sabina Rasi[3].

Von Monteverdi's Festkompositionen ist leider nur wenig erhalten geblieben. Mit Ausnahme des *Lamento d'Arianna* und des *Ballo dell' Ingrate* ist alles verloren gegangen. Auf den *Ballo* scheint der Komponist noch in seinem Greisenalter großen Werth gelegt zu haben, denn er ließ ihn 1638 mit den *Madrigali guerrieri & amorosi* zusammen drucken.[4] Von der Oper *Arianna* besitzen wir nur den erwähnten Klagegesang. Er wurde im Jahre 1623 in Orvieto mit Werken anderer Autoren zum ersten Male gedruckt, jedoch ohne Angabe des Komponisten.[5] Monteverdi legte später dem *Lamento d'Arianna* lateinische Textworte unter, wandelte ihn so zu einem *Pianto della Madonna* um und veröffentlichte ihn in dieser Gestalt am Schluß seiner *Selva morale e spirituale, Venetia 1640/1.* Im *Sesto libro de' Madrigali* (Ven. 1614) finden wir endlich einen Theil des *Lamento* in fünfstimmiger Bearbeitung vor, wir werden darauf später noch

[1] *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica. Roma 1640.* S. 154: *— 'trovo che i termini della voce humana s'estendono fino in 4 ottave . . . E tanta era la distanza d'alcuni concenti numerosi composti, & fatti cantare in Mantova dal Monteverdi per la commodità che haveva di certi Bassi molti profondi & d'alcune fanciulle che cantavano molto acuto . . .*

[2] Sie war eigentlich von Beruf Schauspielerin. Den Beinamen *la Florinda* erhielt sie nach ihrer vorzüglichen Wiedergabe der Titelrolle von *La Florinda dei Fedeli,* einer Tragödie Gio. Batt. Andreini's, ihres Gemahls.

[3] Vergl. Canal, l. c. Seite 85 und 86.

[4] In der Vorrede von *Les Gloires de l'Italie* meint Gevaert, es sei unsicher, ob der *Ballo dell' Ingrate* jemals gedruckt worden sei. Sein Zweifel ist also hinfällig, er citiert übrigens ungenau: *Donne ingrate.*

[5] *Il maggio fiorito, arie, sonetti e madrigali à 1. 2. 3 de div. autori . . . Orvieto, 1623.* Näheres siehe im bibliogr. Theile.

zurückkommen. Die genannten gedruckten Ausgaben enthalten alle nur Bruchstücke des berühmten Klagegesanges. Zum Glück besitzen wir ihn vollständig. Die von mir in allen größeren Bibliotheken Nord- und Mittelitaliens eifrig betriebenen Nachforschungen nach der *Arianna*-Partitur hatten wenigstens einigen Erfolg: In der Nationalbibliothek zu Florenz fand ich in einer Handschrift aus dem ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts den ganzen *Lamento* — 85 Verse umfassend. Das werthvolle Manuskript[1] enthält auf fünfzig beschriebenen Notenblättern in 4 oblongo sechszehn, meist monodische Gesänge mit Baßbegleitung. Der *Lamento d'Arianna* beginnt von Seite 16 und endigt auf Seite 33. Nirgends, auch nicht beim *Lamento*, sind Namen der Komponisten angegeben. Die äußere Ausstattung der Handschrift, Pergamenteinband mit Goldschnitt und Seidenbandverschluß, läßt vermuthen, daß sie ehemals dem Gebrauche einer hohen Dame, vielleicht einer Prinzessin aus dem Hause Medici, diente. Sie ist sauber und korrekt geschrieben, keineswegs aber von Monteverdi's Hand.

Die mantuanischen Hochzeitsfeste verbreiteten Monteverdi's Ruhm über ganz Italien und weit darüber hinaus. Seine *Arianna*, besonders der *Lamento*, wurde bald eine der bewundertsten Kompositionen. »Die Gesänge (*l'arie*) dieser Oper«, so schreibt Marco da Gagliano in der Vorrede seiner *Dafne*,[2] »sind so ausgezeichnet komponiert, daß man in Wahrheit versichern kann, der Preis der antiken Musik habe sich erneuert, denn sie rührten das ganze Theater sichtlich zu Thränen.« Aehnlich drückt sich Coppini aus: Man brauche nicht mehr über die Wunder der Musik der Alten zu erstaunen, habe doch Monteverdi mit seiner *Arianna* ähnliche Wunder bewirkt, indem er es verstanden, den Zuhörern durch neue und zum Herzen gehende Töne (*soavi note*) zahllose Thränen zu entlocken.[3] Giovan-Battista Doni nennt den *Lamento d'Arianna* geradezu die schönste Komposition, die bisher (1640) für das Theater geschrieben worden sei.[4]

Wie oft nun die so viel gepriesene Oper in Mantua zur Aufführung gelangte, läßt sich nicht mehr ermitteln. Sie wurde, wie wir später näher nachweisen werden, während des Karnevals von 1614 auch in Florenz und noch 1640 in Venedig gegeben.

---

[1] Signatur: Klasse XIX. Nr. 114.

[2] *Firenze, Marescotti 1608.*

[3] Im *Terzo libro della musica di Cl. M. Milano 1609 — Cl. M. è giunto nella musica à tale eccellenza, che non più devono parere strani quegli effetti d'armonia, i quali con molta meraviglia leggiamo nelle carte antiche. Di questo trà molti altri componimenti, chiara fede ne fà L'Arianna . . . hà potuto trarre à viva forza dagli occhi del famoso teatro à mille à mille lagrime . . .*

[4] l. c. Seite 61. Desgl. in *Trattati di Musica*, Bd. II. S. 25.

4.

1608—1612.

Bald nach Beendigung der glanzvollen Hochzeitsfeste kehrte Monteverdi in Begleitung seiner beiden Söhne nach Cremona zu seinem alten Vater zurück. Die übermäßigen Anstrengungen der vergangenen Monate brachten ihm nun unheilvolle Folgen. Schon ganz erschöpft in seiner Vaterstadt angekommen, wurde er von einem so heftig auftretenden Nervenleiden ergriffen, daß sein Leben Monate lang in nicht geringer Gefahr schwebte. Aus dieser trübseligen Zeit stammen die beiden uns erhalten gebliebenen Briefe seines Vaters. In dem ersten,[1] an den Herzog Vincenz gerichteten Schreiben schildert Balthasar Monteverdi in rührenden Worten das beklagenswerthe Unglück seines Sohnes: »Claudio Monteverdi Ew. Durchlaucht unterthänigster Diener und mein theuerster Sohn, der mir immer Gehorsam entgegengebracht und mit dem größten Eifer stets danach gestrebt hat, sich durch tugendsamen Wandel auszuzeichnen, kam vor vier Monaten schwer krank nach Cremona. Das Klima in Mantua, das ihm von jeher schädlich gewesen, sowie übergroße Arbeitslasten waren die Ursachen seines Leidens. Aber mehr noch die bedrängte Lage und Geldnoth, in die er nach dem Tode seiner armen Claudia gerathen war; denn sein eigenes Einkommen hatte kaum genügt, für sich und seine Söhne nur die nöthigsten Lebensmittel zu beschaffen.« Der besorgte Vater gedenkt dann der großen Opfer, die er für seines Sohnes Familie so oft hat leisten müssen, besonders während Claudio's Aufenthalt in Ungarn und in Flandern. Weitere Opfer, so meint er, würden den Ruin seines Hauses nach sich ziehen. Am Schluß des Briefes bittet er den Herzog inständigst, seinem Sohne den Kirchendienst[2] übertragen zu wollen. Damit wäre auch der Noth geholfen, denn jenes Amt brächte 400 Scudi festes Gehalt und noch 150 Scudi an außerordentlichen Zuschüssen ein.[3] Wenn aber Claudio nach Mantua zurückkehren und sich wieder den gewohnten Anstrengungen zuwenden müßte, so wäre sein Leben sicher in kurzer Zeit dem Tode preisgegeben.

---

[1] Aus Cremona, 9. Nov. 1608. Orig. im *Arch. Gonz.* zu Mantua.

[2] Näheres ist nicht angegeben, zweifellos aber die Kapellmeisterstelle in *S. Barbara*, der Hofkirche, gemeint, welches Amt dort nachweisbar von 1582—1609 Gio. Giacomo Gastoldi ausübte.

[3] — *da questa via trara quatrocento scudi di fermo et cento et cinquanta de stravaganti . . .*

Da hierauf bis gegen Ende des laufenden Monats keine Antwort erfolgte, schrieb Balthasar Monteverdi einen zweiten Brief,[1] fast gleichen Inhalts wie der eben mitgetheilte, und sandte denselben an die Herzogin Eleonora. Er wiederholte diesmal das Gesuch bezüglich des Kirchendienstes nicht, sondern bat, seinen Sohn in Gnaden (*licenza con bona gratia*) entlassen zu wollen. Allein der Herzog hatte eine andere Entscheidung getroffen, denn er beauftragte seinen Sekretär Chieppio, Monteverdi unverzüglich zurückzurufen. Dieser antwortete nun selbst. Sein Brief, an Chieppio gerichtet, und aus Cremona, vom 2. Dez. 1608 datiert, gehört zu den wichtigsten aller uns von seiner Hand erhalten gebliebenen Schriftstücke.[2] Eingangs desselben bespricht er seine kaum überstandene Krankheit und schildert dann seine große Nothlage in ähnlichen Worten, wie es Balthasar Monteverdi schon gethan. Seine aufreibende Thätigkeit während der vergangenen Hochzeitsfeier, seine mühevollen Arbeiten und großen Anstrengungen hatten ihm nicht die geringste Belohnung eingebracht, nicht einmal — er beklagt sich ausdrücklich darüber — eine kleine öffentliche Anerkennung von Seiten des Herzogs. Er fühlte sich zurückgesetzt und in seinen Hoffnungen betrogen. Daher die Bitterkeit, die sich in dem Briefe an Chieppio unverhohlen kundgiebt. »Hätte Oratio della Viola,« so schreibt er, »nur seine gewöhnliche monatliche Besoldung gehabt,[3] so wäre es ihm wohl sehr schwer gewesen, sich eine jährliche Einnahme von 500 Scudi zu verschaffen, gleichfalls hätte es Luca Marenzio (ohne Nebeneinkünfte) kaum zu derselben Summe bringen können, ebenso Filippo di Monte und Palestrina,[4] der seinen Söhnen mehr als 1000 Scudi hinterließ; desgleichen Luzzasco und Fiorini, von denen jeder (eine Rente von) 300 Scudi ersparen und später den Söhnen hinterlassen konnte, endlich — um nicht mehr zu sagen — hätte sich Franceschino Rovighi[5] wohl anstrengen müssen, 7000 Scudi zusammenzubringen, wenn er nur das gewöhnliche, kaum für einen Herrn und zur Bekleidung eines Dieners hinreichende Gehalt gehabt hätte. Wie soll ich nun auskommen, der ich doch

[1] Dok. 5.

[2] Dok. 6.

[3] Die folgende Stelle ist, wie mir scheint, im ital. Original etwas undeutlich ausgedrückt. Der Leser möge sie im Dok. 6 nachsehen.

[4] M. schreibt *Palestina*.

[5] Rovigo starb im Okt. 1597 — 55 Jahre alt. Vergl. Davari, l. c. S. 7 und Canal, S. 41 und 72. Zu den von Canal und Eitner (*Bibliogr. der Musiksammelwerke*) angeführten Kompositionen R.'s sind noch die folgenden hinzuzufügen: Ein fünfstimmiges Madrigal — *Misera che farà* in *L'Amorosa Caccia de div. ecc^mi musici mantovani. Ven. 1588* und eine fünfstimmige Messe in *Missae dominicales quinis voc. div. autorum, Mediolani 1592.*

noch zwei Söhne habe? . . . Ich weiß sehr wohl, daß S. Hoheit der Herzog mir gewogen ist, und kenne ihn auch als einen höchst freigebigen Fürsten, aber ich bin in Mantua nur vom Unglück verfolgt worden. Ihr werdet mir das glauben, wenn ich Euch sage, daß der Herzog, der mir erst das Einkommen Claudia's belassen wollte, dann plötzlich — nachdem ich nach Mantua zurückgekehrt war — anderen Sinnes wurde und zu meinem Mißgeschick sein Versprechen zurückzog, wodurch ich nun schon mehr als 200 Scudi verloren habe und jeden Tag mehr verliere. Der Herzog hatte ferner bestimmt, mir 25 Scudi monatlich zu gewähren, aber zu meinem Unglück wieder fünf davon genommen. Soll ich Euch noch deutlicher meine Lage zeichnen? Man gab 200 Scudi Marco da Gagliano,[1] der so gut wie nichts that, und mir, der ich that, was ich that, nichts!«

Monteverdi schien wirklich fest entschlossen zu sein, nicht wieder nach Mantua zurückzukehren; denn am Ende seines Briefes wiederholte er die schon von seinem Vater ausgesprochene Bitte um Entlassung. Allein sie wurde ihm nicht gewährt. Monteverdi übernahm wieder sein Amt, hatte aber bald die Genugthuung, seine langjährigen treuen Dienste besser als bisher belohnt zu sehen. Durch herzogliches Dekret vom 19. Januar 1609 wurde ihm und seinen Erben eine jährliche, außerordentliche Pension von 100 Scudi zugewiesen und sein Gehalt vom 27. desselben Monats an auf 300 Scudi erhöht.[2] »Nachdem Wir Uns entschlossen haben,« so heißt es in dem Dekret vom 19. Januar, »die vieljährigen Dienste, die Uns Herr Claudio Monteverdi in seiner Eigenschaft als Kapellmeister geleistet, zu belohnen und der Welt einen Beweis von der Wohlgeneigtheit zu geben, mit der Wir immer seine Dienste aufgenommen haben, bestimmen Wir hiermit, daß dem obgenannten Monteverdi, sowie seinen Erben und Nachkommen beiderlei Geschlechts, eine jährliche Pension von 100 Scudi zu je sechs Lire Unserer Münze ausgezahlt werde, und machen damit demselben ein freies, immerwährendes und unverletzliches Geschenk.«

Monteverdi, wohl zufrieden mit einer solchen Anerkennung, wandte sich nun wieder mit gewohntem Eifer der früheren Thätigkeit zu. Im August und September 1609 befand er sich abermals in Cremona, denn zwei seiner uns überkommenen Briefe sind von dort datiert.[3] Im folgenden Jahre beschäftigte ihn die Herausgabe neuer, diesmal geistlicher Kompositionen. Er verband damit keine geringere Absicht, als sie dem Papste zu widmen und ihm persönlich zu überreichen.

[1] M. schreibt *Marco de Galliani*.
[2] Siehe Dok. 7 und Davari, l. c. S. 22.
[3] 24. Aug. und 10. Sept. — Orig. im *Arch. Gonz.*

Im November 1610 machte er sich nach Rom auf, ausgerüstet mit eigenhändigen Empfehlungsbriefen seines Herrn an die Kardinäle Montalto und Borghese. Die beiden Kirchenfürsten müssen sich seiner warm angenommen haben, denn ihre Antwortschreiben an den Herzog Vincenz sind voll des höchsten Lobes für ihn. »Einer Person von so ausgezeichneten Eigenschaften,« schreibt Montalto,[1] »einem Manne, der Ew. Hoheit so lieb und werth ist, werde ich immer das höchste Wohlwollen entgegenbringen« — »ich werde ihn in Allem nach Kräften unterstützen,« berichtet Kardinal Borghese,[2] »und werde mich für ihn verwenden, wo ich ihm dienlich sein kann, denn auch ich bin ihm seiner Tüchtigkeit wegen wohlgeneigt.« Mit Hülfe der beiden Kardinäle erlangte Monteverdi gewiß ohne Schwierigkeit den erbetenen Zutritt zum Oberhaupt der Kirche. Die neuen Kompositionen, die er dem Papste Paul V.[3] widmen und überreichen durfte, trugen den Titel: *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus . . .*[4] Die Hauptnummer des ganzen Werkes, die sechsstimmige Messe, hatte Monteverdi über Motive der Gombert'schen Motette *In illo tempore* »mit großem Fleiße und vieler Mühe«[5] komponiert. Ihr wurde auch die Ehre zu theil, in die Chorbücher der Sixtinischen Kapelle eingetragen zu werden. Die noch jetzt im Archiv der Sixtina befindliche Abschrift[6] ist nicht die älteste, sie stammt aus dem Jahre 1683. Giuseppe Vecchi, der Kapellmeister pro tempore, ließ sie in dem genannten Jahre *ob supradicti* (Paul V.) *pontificis memoriam et tanti viri* (Monteviridi) *excellentiam* wieder neu herstellen, nachdem die alte »von der gefräßigen Feuchtigkeit inwendig fast völlig zernagt worden war«. Im Jahre 1724 wurde der Codex unter dem Kapellmeister pro temp. D. Pietro Bastianello restauriert. Die hierin, sowie in den einzelnen gedruckten Stimmheften enthaltene Widmung beweist, daß Monteverdi noch damals

---

[1] Rom, 23. Nov. 1610. Orig. im *Arch. Gonz.*

[2] — *resterò dunque tenuto al medesimo Monteverdi di quelle che si contenterà di offerirmene, al quale son anco affettionato per le sue virtù proprie* . . . Rom, 4. Dec. 1610. Orig. wie oben.

[3] Nicht Clemens VIII, wie Fétis, l. c. VI. S. 181 schreibt. Die Angaben Clément's in *Les musiciens célèbres, Paris 1878* S. 15, M.'s Reise nach Rom betreffend, sind ebenfalls unrichtig.

[4] Siehe im bibliogr. Theile sub 1610. Die Tenorstimme des Dedikationsexemplars ist erhalten geblieben, sie befindet sich in der *Bibl. Casanatense* zu Rom. Der Einband ist mit Goldschnitt geschmückt und trägt auf dem Vorderdeckel das in Gold gepreßte päpstliche Wappen.

[5] So berichtet der Sänger Bassano Casola. Siehe Dok. 8.

[6] Codex No. 107. Vergl. Haberl, *Katalog der Musikwerke im päpstlichen Archiv.* S. 35. *Monatshefte für Musikgeschichte 1887.*

(1610) viel unter allerlei hämischen Angriffen zu leiden gehabt hatte. In nicht ungeschickter Weise verwendet er seinen Namen zu einem Wortspiele, in welchem er um des Papstes Segen bittet, damit dadurch der Mund seiner Widersacher endlich geschlossen werde: *Quo igitur sacri concentus eximio ac pene divino tuo fulgore Illustrati splendescant, et quo suprema impertita benedictione mons exiguus ingenii mei magis ac magis virescat in dies et claudantur ora in Claudium loquentium iniqua, ad tuos sanctissimos pedes provolutus has meas, qualescunque sunt, lucubrationes defero et exhibeo.*

War wohl der Hauptzweck seiner römischen Reise der, dem Papste persönlich seine Ergebenheit zu bezeugen, so schien ihn nicht minder ein anderes, ihm gleich nahe liegendes Interesse dazu bewogen zu haben. Er bemühte sich nämlich, seinem damals zehnjährigen Sohne Francesco, den er für den geistlichen Stand zu erziehen wünschte, eine Freistelle im *Seminario Romano* zu verschaffen. Und da er sich von einer persönlichen Bewerbung den besten Erfolg versprach, so mochte er sich gern zu der Reise entschlossen haben. Sein kindlich frommes Gemüth mußte zudem eine innige Befriedigung empfinden, einmal mit eigenen Augen die ewige Stadt mit all' ihren Wundern schauen zu dürfen. Gewiß hat er sich nicht lange Zeit darin aufgehalten, denn schon um Weihnachten befand er sich wieder in Mantua. Da seine Bemühungen betreffs der Freistelle bisher resultatlos gewesen, setzte er sie von Mantua aus fort, indem er besonders den herzoglichen Gesandten in Rom um Vermittlung anging.[1] Allein sein Wunsch blieb auch in der Folgezeit trotz mehrfacher Gesuche unerfüllt.

Auf der Rückreise von Rom nach Mantua hielt er sich kurze Zeit in Florenz im Hause Giulio Caccini's auf und fand dort Gelegenheit, den ausgezeichneten Gesang und das vollendete Instrumentenspiel der Tochter[2] desselben zu bewundern. In Rom hatte er noch kurz vor seiner Abreise eine andere berühmte Sängerin, Signora Hippolita,[3] gehört. Die Leistungen beider Künstlerinnen unterzieht er in seinem Briefe vom 28. Dez. 1610 einem interessanten Vergleiche und stellt sie denen einer dritten, seit wenigen Monaten in Mantua weilenden Virtuosin, Adriana Basile, gegenüber. Signora Hippolita,

[1] Vergl. M.'s Brief an denselben vom 28. Dez. 1610 (Mantua) — *il vedere mio filiolo nel Seminario Romano con benefitio da chiesa che li paghi la donzena* (dozzina), *essendo io povero ...* Orig. im *Arch. Gonz.*

[2] Das der Francesca oder der Settimia?

[3] Damit ist unzweifelhaft die von Pietro della Valle in seinem Sendschreiben an Lelio Guidiccioni gerühmte *Ippolita del Cardinal Montalto* gemeint. Vergl. Doni, *Trattati di Musica.* Bd. II. S. 256.

so urtheilt er, sei eine ausgezeichnete Sängerin, die Tochter Caccini's aber nicht nur eine ebenso treffliche Sängerin, sondern auch eine vorzügliche Lauten-, Chitaronetto- und Clavicembalospielerin, Signora Adriana aber überträfe sie beide, denn sie sei im Singen, Spielen und Recitieren gleich musterhaft.[1]

Adriana Basile's Ankunft in Mantua (23. Juni 1610) war für das Musikleben Mantuas ein Ereigniß. Schon bei ihrem ersten Auftreten in Mantua hatte sie Sensation erregt, ja sogar unseren Monteverdi, der gewiß nicht leicht zufrieden zu stellen war, zur Bewunderung hingerissen.[2] Monteverdi erwähnt sie mehrfach in seinen Briefen, doch niemals ohne ihrer Kunstfertigkeit hohes Lob zu zollen. Schon seit einer Reihe von Jahren hatte Herzog Vincenz regelmäßig am Freitag Abend im Palazzo Ducale, in der *Sala degli Specchi*, Musikaufführungen veranlaßt: seit Adriana darin mitwirkte, erregten sie das Entzücken des Hofes und des eingeladenen Adels. Auch Monteverdi spricht mit Begeisterung davon.[3]

Leider sollte jene Zeit des leidenschaftlichsten Kunstgenusses nicht mehr lange anhalten. Am 18. Februar 1612 wurde ihr durch den Tod des Herzogs Vincenz ein jähes Ende bereitet. Damit war die Glanzepoche Mantuas für immer dahin. Monteverdi mochte nun wohl fühlen, daß bei der immer mehr um sich greifenden Korruption am Hofe der Gonzaga für ihn wenig Aussicht bestand, seiner Familie die erstrebte sichere Existenz zu verschaffen, vielleicht hoffte er, sein Verdienst an einem anderen Orte besser gewürdigt zu sehen — er bat um Entlassung. In den letzten Julitagen[4] des Jahres 1612 verließ er Mantua. Herzog Franz, Vincenz' Sohn und Nachfolger, schien nicht daran gedacht zu haben, seinen Kapellmeister irgendwie zu belohnen; denn Monteverdi schied vom Hofe Mantuas mit nur 25 Scudi in der Tasche — dem Ergebniß $22^1/_2$jähriger anstrengendster Dienste.[5]

---

[1] — *avanti mi partissi da Roma udi la Sig^ra Hippolita molto ben cantare, a Firenze la Sig^ra filiola del Sig^r Giulio Romano, molto ben cantare et sonare di leutto, chitaroneto et clavicembano, ma a Mantoa la Sig^ra Andiana* (!) *benissimo cantare, benissimo sonare, et benissimo parlare ho udito* ... Aus M.'s Brief vom 28. Dec. 1610. Orig. im *Arch. Gonz.*

[2] — *lo stesso Monteverdi ne restò maravigliato,* schreibt Antonio Pavese an den Cardinal Gonzaga. Vergl. Ademollo: *I Basile alla Corte di Mantova* im *Giornale ligustico,* Anno XI. fasc. XI—XII. Siehe S. 8 des Separatabzuges.

[3] — *ogni venere di sera si fa musica nella sala de specchi, vien a cantare in concerto la S^ra Andriana* (!), *et cosi fatta forza et particolar gratia dà alle compositioni, aportando così fatto diletto al senso, che quasi novo teatro divien quel loco* ... M.'s Brief vom 22. Juni 1611. Orig. im *Arch. Gonz.* Vergl. Davari, l. c. S. 57.

[4] *havendo S. A. licentiato il Monteverdi* ... Brief des Monsignor Suardi aus Mantua, am letzten Juli 1612. Orig. im *Arch. Gonz.*

[5] *partito da quella Sere^ma corte cosi disgratiatamente che per Dio altro non*

Das durch Monteverdi's Abgang frei gewordene Amt wurde kurze Zeit provisorisch von Sante Orlandi, dem Kapellmeister des Kardinals Ferdinand Gonzaga, verwaltet. Kardinal Ferdinand, ein Bruder des regierenden Herzogs Franz, mochte aber Orlandi nicht für immer entbehren, er erbat sich seinen Kapellmeister wieder zurück und empfahl dafür den Musikpräfekt am *Seminario Romano*, Giovanni Francesco Anerio.[1] Die Verhandlungen mit diesem ausgezeichneten Meister führten aber zu keinem Resultate, ebensowenig diejenigen mit Pietro Maria Marsolo, dem Domkapellmeister zu Ferrara. Noch hatte man in der Wahl der Besetzung der vakanten Kapellmeisterstelle keine Entscheidung getroffen, da starb der junge Herzog Franz schon nach wenigen Monaten seiner Regierung, am 22. Dez. 1612. Kardinal Ferdinand legte bald darauf den Purpur ab und übernahm selbst die Herrschaft, denn sein Bruder hatte keinen männlichen Erben hinterlassen. Mit ihm war auch Orlandi nach Mantua zurückgekehrt, und nun fand die Kapellmeisterfrage ihre endliche Erledigung: Sante Orlandi wurde Monteverdi's nächster Amtsnachfolger. Zur Beurtheilung der Fähigkeiten des neuen Kapellmeisters fehlen uns leider die nöthigsten Voraussetzungen; denn von seinen Kompositionen sind uns nur solche Bruchstücke erhalten geblieben, die ihren Werth unmöglich erkennen lassen.[2] Wir dürfen wohl annehmen, daß ihm Talent genug verliehen gewesen, seinen Posten in Ehren auszufüllen, allein an das Genie seines Vorgängers wird er schwerlich, auch nicht entfernt, herangereicht haben.

---

portai via che vinticinque scudi . . . Monteverdi's Brief vom 6. Nov. 1615. Orig. im *Arch. Gonz.*

[1] — *è soggetto habile et eminente* . . . Brief des Kard. Ferdinand Gonzaga an Herzog Franz — Rom, 6. Okt. 1612. Davari, l. c. S. 29 und 31 hat für Anerio irrthümlich *Areccio* gelesen. Der geschätzte Archivar war so gütig, meine Vermuthung, unter *Areccio* sei Anerio zu verstehen, durch eine nochmalige Prüfung des betreffenden Dokumentes zu bestätigen. — Näheres über G. F. Anerio findet man in dem Aufsatze von Haberl: *Giovanni Francesco Anerio. Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Dokumente. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886. Regensburg, Pustet.*

[2] Ich kenne nur die Altstimme des *libro terzo de madrigali a cinque voci di Santi (!) Orlandi* . . . *Ven. Angelo Gard. 1605* — und den *Basso* des *libro quinto* . . . *Ven. Ang. Gard. & fratelli 1609.* Von Orlandi's Oper *Galatea*, von Gabriel Chiabrera gedichtet, fehlt jede Spur.

III.

In Venedig.

1613—1643.

1.

1613—1620.

Von Mantua hatte sich Monteverdi zunächst nach Cremona, dann, im Monat September 1612, für kurze Zeit nach Mailand gewandt. Die Mißgunst seiner Neider sorgte dafür, daß er nicht einmal jetzt, nach Aufgabe seines Amtes, von gehässigen Angriffen verschont blieb. Man verbreitete nämlich am mantuanischen Hofe das Gerücht, er habe die Kapellmeisterstelle am Dom zu Mailand erlangen wollen, und als er eines Vormittages in der genannten Kirche die Musik dirigierte, sei eine solche Unordnung entstanden, daß er nicht fähig gewesen, derselben Herr zu werden, und daher mit wenig Ruhm nach Cremona zurückgekehrt sei.[1] Als dem Herzog dies zu Ohren gekommen war, ließ er sofort durch seinen Gesandten in Mailand Erkundigungen darüber einziehen. »Daß Monteverdi« — so berichtet der Gesandte Aless. Striggio[2] — »mit wenig Ehren von hier abgereist sei, ist weit von der Wahrheit entfernt, er ist vielmehr im höchsten Grade geachtet, gern gesehen und geliebt worden vom Adel sowohl, wie von der Künstlerschaft. Seine Werke werden hier mit großem Beifall in den vornehmsten Kreisen gesungen. Niemals ist es ihm beigekommen, die Musik im hiesigen Dom zu dirigieren, und niemals hat er jenes Kapellmeisteramt für sich gewinnen wollen, um nicht demjenigen Unrecht zu thun, der dasselbe bereits inne hat.«[3]

Monteverdi konnte dem verleumderischen Treiben seiner Feinde ruhig und gelassen zusehen, sein Ruf war längst fest begründet und

---

[1] Siehe Dok. 9.

[2] In seinem Briefe aus Mailand, 10. Okt. 1612 — *tanto è lontano dal vero che il Monteverdi sia partito con poca riputatione da questa città, ch'anzi è stato honoratissimo e da cavalieri, e da virtuosi benveduto et accarrezzato al possibile, e le sue opere si cantano quì con gran lode nei più notabili ridotti. Nè è vero che gli sia occorso esercitar mai il carico di Mastro di cappella in questo duomo, il qual ufficio non ha il Monteverdi voluto pretendere per non far torto à chi l'ha . . .* Orig. im *Arch. Gonz.* Vergl. Davari, l. c. S. 28.

[3] Nämlich Vincenzo Pellegrini aus Pesaro, seit 1611 Domkapellmeister in Mailand, Nachfolger Giul. Ces. Gabucci's. Vergl. *Julii Caesaris Gabutii Bononiensis olim, et Vincentii Pellegrini Canonici Pisaurensis nunc, in metropolitana ecclesia musices praefectorum libri quatuor . . . in quibus hymni . . . secundum Ambrosianae ecclesiae consuetudinem quaternis et quinis voc. continentur. Mediolani, G. Rolla 1619.*

vergrößerte sich immer mehr durch Zustimmungen von Seiten seiner Kunstgenossen. Einer der frühesten und erfolgreichsten Kämpfer für die Monteverdi'schen Kunstprinzipien war der schon mehrfach genannte Adriano Banchieri, Olivetanermönch und Organist im Kloster S. Michele bei Bologna. Er nennt Monteverdi schon 1609 den lieblichsten Tonsetzer (*soavissimo compositore di musiche*) der modernen Kompositionsweise, einen Mann, dessen Werth den Fachgenossen (*professori*) genugsam bekannt und dessen Kunst in Wahrheit des vollsten Lobes würdig sei.[1] Auch von Peri wurde unser Meister geschätzt und bewundert,[2] indessen die größte Belohnung seiner Tüchtigkeit erntete er im August 1613, etwa ein Jahr nach seinem Weggange von Mantua: Er wurde zum Kapellmeister der Markuskirche zu Venedig ernannt. Damit war seinem künstlerischen Ehrgeize die vollste Befriedigung zu Theil geworden.

Wenn wir eben das Jahr 1613 als dasjenige bezeichneten, in welchem Monteverdi sein Amt an der venetianischen Hauptkirche antrat, so dürfen wir doch nicht verschweigen, daß dasselbe in Bezug auf die Übersiedlung unseres Meisters nach Venedig nicht absolut sicher ist. Die *Libri Actorum* des Archivs der Markuskirche geben uns nämlich keinen Aufschluß, ob die darin enthaltenen Jahresangaben nach gemeiner oder venetianischer Zeitrechnung, welch letztere hinter der ersteren um ein volles Jahr zurück ist, zu verstehen seien. Ein solcher Zweifel begegnet uns nun auch in den jetzt im Staatsarchiv zu Venedig befindlichen Dokumenten über die Kapellmeister an der Markuskirche. Eine genaue und vollständige Liste derselben gab zum ersten Male Carl von Winterfeld in seinem trefflichen Werke »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin 1834), ein Verzeichniß, das später Caffi (l. c. I, 53 ff.) mit geringen Änderungen kopierte. Beide Autoren aber lassen uns bezüglich der Zeitrechnungsfrage nicht nur im Unklaren, sie übergehen dieselbe einfach. Ihre endgültige Lösung muß der Specialforschung überlassen bleiben, und wo diese zu keinem sicheren Resultat gelangt, wird es rathsam sein, die in den Dokumenten angegebenen Jahreszahlen unverändert beizubehalten.[3] Da nun in Bezug auf Monteverdi alle von

---

[1] *Conclusioni nel suono dell' organo . . Bologna, Rossi 1609.* S. 59.

[2] — *quelle cose . . del Monteverdi . . sono ammirate da tutti universalmente e dal Zazerino* (Peri) *fuor di modo* . . . so Rinuccini in seinem Briefe aus Florenz, 24. Juni 1610. Orig. im *Arch. Gonz.* Siehe Davari, l. c. S. 23.

[3] In einem Falle, beim Anstellungsdatum Giovanni Rovetta's (21. Februar 1643 als *Primo Maestro*), kann ich beweisen, daß das Jahr 1643 venetianischen Stils gemeint ist, daß also Rovetta, entgegen der gewöhnlichen Annahme, erst 1644 (nach unserer Zeitrechnung) den Posten als erster Kapellmeister erhalten hat.

uns angestellten Untersuchungen über die Geltung des Jahres 1613, ob venetianischen oder gemeinen Stils, zu keinem entscheidenden Ergebniß geführt haben, so glauben wir nicht berechtigt zu sein, das obige Jahr zu korrigieren.

Monteverdi erhielt den Kapellmeisterposten an S. Marco am 19. August 1613[1] und rückte damit endlich in eine der Größe seiner Künstlerschaft zukommende Lebensstellung. Er hatte sich freilich schon längst vorher durch seine genialen Werke einen ehrenvollen Platz unter den Tondichtern seiner Zeit zu erobern gewußt, jetzt aber erntete er auch die größte äußere Anerkennung seiner Tüchtigkeit, denn das Amt »Kapellmeister der Allerdurchlauchtigsten Republik« gehörte zu den höchsten und begehrtesten musikalischen Würden seines Vaterlandes. Vor seiner Anstellung hatte er in S. Marco eine Probeaufführung seiner Kompositionen zu leiten, und da er damit die allgemeinste Befriedigung errang, schlug er seine Mitbewerber sämmtlich aus dem Felde.[2] Wie sehr man ihn in seinem neuen Wirkungsorte schon von Anfang an hochschätzte, geht am besten aus dem folgenden, von den Prokuratoren Friedrich Contarini, Nikolaus Sagredo, Johannes Cornaro und Antonius Landi unterzeichneten Anstellungsdekret[3] hervor: »Indem die Herren Prokuratoren zur Wahl eines Kapellmeisters der Markuskirche an Stelle des verstorbenen ehrwürdigen Priesters Giulio Cesare Martinengo schreiten wollen, und nachdem sie zuvor von dem Gesandten in Rom und allen übrigen Geschäftsträgern der Terra ferma, von denen zu Mailand und Mantua Erkundigungen eingezogen haben über die für das genannte Amt sich etwa eignenden Personen, ist ihnen dafür der ehemalige Kapellmeister der Herzöge Vincenz und Franz von Mantua, Herr Claudio Monteverdi, am besten empfohlen worden. Sowohl durch seine gedruckten Werke, wie durch diejenigen, die sie heute zu ihrer größten Zufriedenheit von den Sängern in S. Marco hörten, im vollsten Maße von seinen Fähigkeiten überzeugt, haben die Prokuratoren einstimmig beschlossen, den oben genannten Herrn Claudio Monteverdi zum Kapellmeister der Markuskirche mit einem jährlichen Gehalt von 300 Dukaten (und den gewöhnlichen Benefizien) zu erwählen.

---

[1] Siehe Dokument 10. Ich habe dort die schon von Winterfeld und Caffi mitgetheilte Liste der *Primi Maestri* wiederholt, vermag aber durch die beigefügten Angaben der jährlichen Gehaltsbezüge Neues und hoffentlich nicht Unwillkommenes zu bieten.

[2] — *cimentando ogni faticosa prova . . . sortì non per sorte, mà per proprij meriti* . . . Caberloti, *Laconismo*, pag. 8.

[3] Siehe Dok. 11. Caffi, l. c. I. S. 222 hat dasselbe unvollständig und theilweise unrichtig gegeben.

Im Hause der Domherren weisen sie ihm eine Wohnung an, die so bald als möglich mit den nöthigen Vorrichtungen versehen werden soll, und gewähren ihm ferner 50 Dukaten als Entschädigung für seine Reise hierher und den Aufenthalt in dieser Stadt.«

Monteverdi trat also unter höchst ehrenvollen Bedingungen sein neues Amt an. Bemerkenswerth ist die Höhe seines Gehalts gegenüber derjenigen seiner Vorgänger. Denn während Adriano Willaert erst in seinen letzten Dienstjahren 200 Dukaten jährlich bezog,[1] während ferner Cipriano de Rore, Zarlino, Donati, Giovanni Croce und endlich Giulio Cesare Martinengo nur ebendieselbe Summe für den gleichen Zeitraum erhielten, wurde Monteverdi sofort mit 300 Dukaten[2] angestellt. Aus der Wichtigkeit, mit welcher die Wahlen zur Besetzung freigewordener Kapellmeisterämter vorgenommen wurden, aus der dabei angewendeten peinlichen Sorgsamkeit geht zur Genüge hervor, dass den Venetianern die Würde des Kapellmeisters an der Markuskirche in gewissem Sinne eine offizielle Staatsstellung bedeutete, eine Stellung, für welche nur die hervorragendsten Männer auserkoren und für welche endlich ohne Zögern hohe Gehaltssummen ausgesetzt wurden. Kein Wunder also, dass der Kapellchor in S. Marco bei einer solchen thatkräftigen Fürsorge und unter Leitung der vorzüglichsten Tonmeister in so hohem Ansehen stand, dass ihn der Trevisaner Francesco Sugana (1588) geradezu den glänzendsten Edelstein der herzoglichen Krone nennen konnte.[3]

Es dürfte von Interesse und außerdem auch hier am gehörigen Orte sein, die dem Kapellmeister an S. Marco auferlegten Pflichten näher kennen zu lernen. Die Akten der *Procuratia per la Chiesa di S. Marco*, jetzt im Staatsarchiv zu Venedig befindlich, geben uns darüber genügenden Aufschluß. Danach hatte der Kapellmeister die Mitglieder des Priesterseminars im *Canto figurato* und im Choralgesang (*Canto fermo*) gehörig zu unterweisen. Es war ihm bei Strafe der Amtsentziehung untersagt, außerhalb der Kirche, sei es an öffentlichen oder privaten Orten, zu singen oder singen zu lassen.[4] Das wichtige Amt eines Kapellmeisters an S. Marco, so heißt es in einem Dekret vom Jahre 1603,[5] erfordere wegen der öffentlichen Würde, nicht allein von einem Manne vorgerückten Alters besetzt zu werden,

[1] Siehe Dok. 10.

[2] Der venetianische Dukaten hatte zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Silberdukaten etwa den Werth von 3,35 Mark (4,18 Lire), der Golddukaten aber galt etwa 5,95 Mark (7,43 Lire).

[3] — *la gemma più splendida del ducale diadema* . . .

[4] Dekret vom 9. März 1590.

[5] Ohne Datum. Original ebenfalls im Staatsarchiv zu Venedig.

sondern auch von einem Manne, der sich durch Reinheit des Charakters und tadellosen Lebenswandel auszeichne, damit der Name *Maestro* ein allgemein angesehner und von der gesammten Sängerschaft stets ein mit schuldiger Achtung und ergebenem Gehorsam genannter Ehrentitel sei. Man müsse umsomehr auf die obigen Forderungen Gewicht legen, als sich ja öfters unter den Sängern solche fänden, die, sei es durch Alter, sei es durch ihr musikalisches Talent, durch ihre hervorragenden Stimmmittel, sich nur schwer zu bequemen pflegen, anderen Personen Achtung zu zollen. Man habe daher bei der Wahl eines neuen Kapellmeisters die größte Vorsicht obwalten zu lassen und nur diejenigen zu bestätigen, welche die hier angegebenen Bedingungen zu erfüllen im Stande seien und außerdem zu den bedeutendsten ihres Faches gehören, wie ehemals Meister Adriano (Willaert) und nach ihm Meister Ciprian (de Rore) und Zarlino — Männer, die freilich nicht auf der Straße zu finden seien, sondern fleißig gesucht sein wollen.[1]

Zur Zeit Monteverdi's bestand die Markuskapelle aus etwa 30 Sängern und 20 Instrumentisten,[2] also aus einem Kollegium von nicht weniger als 50 Musikern, darunter Künstler, die zu den bedeutendsten ihres Faches gezählt werden müssen. Es würde zu weit führen, hier auch nur ein flüchtiges Bild zu entwerfen von dem damaligen Musiktreiben Venedigs, eine solche Schilderung muß einer besonderen Arbeit überlassen bleiben[3] — genug, unser Meister fand einen äußerst anregenden neuen Wirkungskreis vor. Dabei war seine Stellung die denkbar angenehmste und einflußreichste: Kein Sänger, Organist oder Vice-Kapellmeister fand in S. Marco Aufnahme, ohne daß man zuvor seinen Rath und seine Meinung angehört hatte. Man verstand seine Kunst und wußte sie zu schätzen. Wie er selbst erzählt, genoß er die Achtung und Ehrerbietung von Seiten des gesammten venetianischen Adels; und wenn er die Kirchen- oder Kammermusik dirigierte, lief ihm die ganze Stadt zu. Wir begreifen

---

[1] — *gl' Ill^mi. Sig^ri. Procuratori hanno atteso à procurar sempre huomini honoratissimi . . . li più principali nella proffessione come fu mẽo Adriano, et dapoi lui mẽo Cipriano, et dopo il dotissimo Zerlino* (!), *cosi zientifico in questa proffessione che ha composto opere profondissime nella theorica; vera cosa è che questi tal huomini si come non si trovano qui in piazza, cosi meritano che siano ricercati . . .*

[2] — (*Capella in S. Marco*) *per trovarsi à questo Ser^mo. servitio non tanto trenta e più Cantori, ma venti e più Instrumentisti da fiato e da arco . . .* so berichtet Giovanni Rovetta in dem Vorwort an die *benigni lettori* zu seinen *Salmi concertati a 5 & 6 voci . . . opera prima, nov. stamp. Ven. Gard. 1626.*

[3] Die schon oft angezogene Arbeit Caffi's, sowie diejenige Canal's: *La Musica in Venezia*, abgedruckt in *Venezia e le sue lagune* (Ven., Antonelli 1847), vol. I. parte 2. S. 471 ff. genügen für den heutigen Stand der Musikwissenschaft nicht mehr.

daher, wenn unser Künstler von seiner Stellung sagen konnte: *Il servitio è dolcissimo!*[1]

Sein Ruhm vergrößerte sich immer noch mehr. Im Dezember 1613 bat Prinz Franz von Medici den Herzog von Mantua um Übersendung der *Arianna*-Partitur.[2] Wahrscheinlich wurde die Oper während des Karnevals des folgenden Jahres am florentinischen Hofe aufgeführt und dadurch in ganz Florenz verbreitet. Nach Bonini's Versicherung[3] soll sie daselbst so allgemein beliebt gewesen sein, daß sie in jedem Hause, wo ein Klavier oder eine Theorbe zu finden war, gesungen und gespielt wurde. Aus dieser, für die *Arianna*-Musik so überaus begeisterten Zeit mag der oben beschriebene Kodex der Nationalbibliothek zu Florenz stammen, aus dem wir die köstlichste Nummer, den so viel bewunderten *Lamento d'Arianna*, in der Beilage mittheilen.

Im Jahre 1614 gab Monteverdi sein sechstes Madrigalbuch heraus; auf dem Titel desselben wird er zum ersten Male in seiner neuen Würde genannt. Dem sonstigen Gebrauche entgegen schickte er sein Werk diesmal ohne Widmung in die Welt. Wie wir bei den meisten anderen Publikationen nachgewiesen haben, war auch die jüngste nicht etwa kurzer Hand komponiert und gedruckt, sie war vielmehr schon Jahre lang vorbereitet — ein Beweis, wie vorsichtig prüfend unser Meister bei Veröffentlichung seiner Kompositionen zu Werke ging. Das Madrigal *Una donna fra l'altre* war schon im Frühjahr 1609 komponiert gewesen, denn es erschien schon in jenem Jahre mit lateinischen Textworten (*Una es*) in Coppino's *Terzo libro della musica di Cl. M.* Die ebenfalls im sechsten Madrigalbuche befindliche *Sestina*, eine Gruppe von sechs Madrigalen, *Lagrime d'Amante al sepolcro dell' Amata* überschrieben, stammt aus dem Jahre 1610[4] und endlich aus derselben Zeit (s. Dok. 8) die Bearbeitung von 59 Versen

---

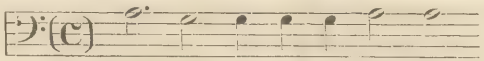
[1] — *non si accetta cantore che prima non piglino il parere del M^ro. di capella, ne vogliono altra relatione di cause di cantori che quella del M^ro. di capella, nè accettano, nè organisti nè Vice M^ro. se non hanno il parere et la relatione da esso M^ro. di capella, nè vi è Gentilhomo che non mi stimi et honori, et quando vado a far qualche musica o sia da camera o chiesa, giuro a V. S. Ill. che tutta la città corre. Il servitio poi è dolcissimo* ... so Monteverdi in seinem Briefe vom 13. März 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Vergl. Davari, l. c. S. 44.

[2] *Havendo ardentissimo desiderio d'avere la musica di Claudio Monteverdi sopra l'Arianna del Sig^r. Ottavio Rinuccini ... vengo a pregare con questa efficacissimamente V. A. a farmene il favore* ... Siehe Davari, l. c. S. 47.

[3] *Discorsi e regole sora la musica.* Siehe Adrien de La Fage, l. c. S. 175.

[4] Siehe Dok. 8. Der Text der *Sestina*, vom Grafen Scipione Agnelli gedichtet, galt dem allzu frühen Hinscheiden der talentvollen Sängerin *la Romanina* (Caterina Martinelli).

des *Lamento d'Arianna* zu fünfstimmigen Madrigalen. Diese letzteren wurden, obwohl sie mit großer Kunst gesetzt waren, von Giambattista Doni getadelt.[1] Es sei, so meint er, eine unglückliche Idee, monodische Stücke mehrstimmig einzurichten, gewisse Stellen werden dabei immer weniger anmuthig (*poco graziosi*) ausfallen, und außerdem könne dem Texte nicht in allen Stimmen in gleicher Weise die nothwendige Sorgfalt gewidmet werden, wie z. B. schon aus dem Anfang des Basso zu ersehen sei:



La - scia - te - mi mo - ri - re

Übrigens, fährt Doni fort, sei dafür dem Komponisten nicht allzu große Schuld beizumessen, denn dieser habe damit (nach eignem Bekenntniß) mehr anderen, als sich gefallen wollen. Uneingeschränktes Lob wurde dem sechsten Madrigalbuche vom Padre Angelo Grillo zu Theil. Im dritten Bande seiner *Lettere*[2] druckte er einen an Monteverdi gerichteten Brief ab, in welchem er in bombastischer Rede des Meisters Kunst in den Himmel hebt.

Monteverdi's *Sesto Libro de' Madrigali* wurde, soweit mir bekannt, außer der Originalausgabe nur noch drei Mal aufgelegt: In Venedig in den Jahren 1615 und 1620 und endlich 1639 in Antwerpen.

Mit dem Jahre 1615 beginnen nun wieder Monteverdi's Beziehungen zum Hause Gonzaga, Beziehungen, die, bis zum Jahre 1628 ununterbrochen fortgesetzt, uns in einer großen Anzahl Monteverdischer Originalbriefe überliefert worden sind. Allein aus dem Jahre 1615 sind uns sechs solcher werthvollen Dokumente erhalten. Im November des genannten Jahres sandte Monteverdi dem Herzog von Mantua das Tanzstück *Tirsi & Clori*, das der Fürst selbst beim Komponisten bestellt hatte. Dieser *Ballo* ist uns bewahrt worden, er wurde vier Jahre später, im Jahre 1619, im 7. Madrigalbuche gedruckt.

Man sollte meinen, bei so ehrenvollen Beziehungen zum mantuanischen Hofe habe Monteverdi seine ihm vom Herzog Vincenz ausgesetzte jährliche Pension von 100 Scudi ohne Schwierigkeit erlangen können. Wie wir aber aus seinen Briefen erfahren, war dies keineswegs der Fall; jene Pension wurde ihm eine Quelle langjährigen Verdrusses, denn er war nicht nur bis zum Jahre 1615 völlig

---

[1] *Trattati di musica*, II. S. 98. Desgleichen im *Appendice ai trattati*, vol. II. S. 25 und 61.

[2] *Delle Lettere del Rev. Padre Abbate D. Angelo Grillo. Venetia, Deuchino 1616.* S. 127. Ein weiterer Brief an M. findet sich im zweiten Bande, S. 137.

leer ausgegangen,[1] er mußte sogar noch 1628 um die endliche Ausbezahlung der ihm zukommenden Summe bitten.

Einen umso wohlthuenderen Gegensatz zu solcher ungehörigen Behandlungsweise bietet diejenige, welche Monteverdi von seinen Vorgesetzten in Venedig erfuhr. Man wußte seine künstlerische Thätigkeit nicht allein mit Worten zu schätzen, sondern man belohnte ihn auch mit klingender Münze. Auf Antrag des Prokurators Antonio Landi wurde ihm schon nach dreijähriger Amtsführung, im August 1616, die bisherige Gehaltssumme um 100 Dukaten vermehrt, so daß sich also allein durch den Dienst in S. Marco sein jährliches festes Einkommen auf 400 Dukaten belief, eine Summe, die bis dahin noch niemals einem Kapellmeister in S. Marco bewilligt und welche nicht einmal 150 Jahre später, bei Baldassare Galuppi, überschritten wurde.[2] »In Anerkennung des Werthes und der Tüchtigkeit des Herrn Claudio Monteverdi«, so heißt es in dem Dekret vom 24. August 1616,[3] »und in der Absicht, ihn für den Dienst als Kapellmeister an S. Marco beizubehalten und ihn zu veranlassen, mit möglichst großem Eifer seines Amtes zur Ehre Gottes zu warten, und ihm endlich Gelegenheit zu geben, in seiner jetzigen Stellung für immer zu verbleiben und sich ihr voll und ganz hinzugeben, haben die Prokuratoren beschlossen, ihn (für vorläufig 10 Jahre) mit 400 Dukaten anzustellen.«

Im Winter 1616 wurde Monteverdi abermals aufgefordert, für den mantuanischen Hof eine neue Oper in Musik zu setzen. Die Vermählung des Herzogs Ferdinand mit Katharina von Medici war für das Frühjahr 1617 festgesetzt worden und sollte mit allem nur erdenklichen Pompe gefeiert werden. Unter den für das bevorstehende Fest angesetzten Opern figurierte auch die *Favola di Peleo e di Tetide* des Grafen Scipione Agnelli. Die Komposition derselben sollte Monteverdi besorgen. Man übersandte ihm das Libretto und erbat sich zunächst seine Meinung über die musikalische Verwendbarkeit des Stückes. Sie fiel ungünstig aus. In seinem aus Venedig

---

[1] — *non havendo hauto da la camera ducale mai detto fondo come sta di suo obligo il darlomi ...* so schreibt er von Venedig, am 22. Aug. 1615. Original im *Arch. Gonzaga.*

[2] Siehe Dok. 10.

[3] Venetianischen Stils? — *Conoscendo SS. SS. Ill^me. il valor et sufficientia de D°. Claudio Monteverdi, Maestro di Capella di S^to. Marco et volendo quello recondur, et darli animo d'attender con ogni spirito maggiore al servitio della Chiesa per honor del Sig. Dio et habbi occasione di fermar l'animo suo di viver et morir à questo servitio, hanno a bossolo et ballotta terminatto, che sia reconduto per anni dieci con salario de ducati 400 all' anno, con le regalie solite et consuette.* Orig. in Venedig. *Archivio di Stato.*

am 9. Dezember datierten Briefe[1] an den herzoglichen Rath Alessandro Striggio, den Dichter des *Orfeo*, legte er die Gründe seiner Ablehnung nieder, dieselben in überzeugendster Weise darthuend. Die *Favola* sei eine Mißgeburt, denn die darin beschriebenen Motive vermögen sich nirgends zu höherem Gedankenfluge zu erheben. Die Situationen seien der Anwendung schöner Harmonien von vornherein ganz zuwider; anstatt sich durch Anmuth und Lieblichkeit auszuzeichnen, müßten sie durch außerordentliche Kraftfülle zu wirken suchen, denn die Tritonen und sonstigen Meeresgötter verlangten zur Begleitung ihres Gesanges eine ungewöhnliche Menge von Blasinstrumenten. Er tadelt ferner die vorkommenden Tänze; sie seien gänzlich untauglich, denn es fehle ihnen das Wichtigste, der Tanzrhythmus. Weiter drückt er seine Verwunderung darüber aus, daß Winde, Amoretten und Zephyretten zu singen hätten. »Wie«, so fragt er, »soll ich nur die Sprache der Winde nachahmen, da sie ja doch nicht sprechen können? Und wie soll ich damit die Affekte erregen? So gewiß Arianna nur als Weib die Gemüther der Zuhörer zu erregen vermochte, so gewiß erschütterte Orfeo die Herzen nur als Mensch.« In dem ganzen Stücke, so fährt er fort, sei überhaupt nicht eine einzige packende Stelle zu finden, die Anlage erweise sich als eine verfehlte, der Schluß endlich sei kalt und hinterlasse keine nachhaltige Wirkung.

Die *Favola di Peleo e di Tetide* wurde nun verworfen. Doch gab man damit noch nicht Monteverdi's Antheilnahme an den bevorstehenden Festlichkeiten auf. Scipione Agnelli hatte bereits ein neues Stück in Arbeit, *Congiunta d'Alceste e di Ameto* betitelt, ein Libretto, das ebenfalls für Monteverdi bestimmt wurde. Obwohl sich nun dieses für die musikalische Bearbeitung geeignet erwies, und Monteverdi bereits die Komposition zu disponieren angefangen und noch dazu einen 10—14tägigen Urlaub nach Mantua erwirkt hatte,[2] erhielt er plötzlich den Gegenbefehl, in Venedig zu bleiben. Diese unerwartete Zurücksetzung berührte ihn sehr schmerzlich, umso mehr, als er eine höchst ehrenvolle Einladung Rinuccini's, nach Florenz zu kommen und dem Großherzog für die dortigen Festvorbereitungen zu dienen, eben in Rücksicht auf seine langjährigen Beziehungen zum Hause Gonzaga ausgeschlagen hatte.[3] Bei den vielfachen Enttäuschungen,

[1] Orig. im *Arch. Gonzaga* zu Mantua. Siehe Dok. 12.

[2] *Havendo hauto et da sua ser^ta. et da' Sig^ri. Ecc^mi. procuratori bonissima licentia, atio potessi venire per dieci et quindici giorni alli comandi di S. A. S.* . . . so M. in seinem Briefe aus Venedig, 4. Febr. 1617. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[3] — *invitato da una lettera coloratiss^ma. del Signor Ottavio Runizzini* (!) *che mi havisa con la bella occasione del Ser^mo. Sig. Ducca di Mantoa vogliami trans-*

die Monteverdi vom mantuanischen Hofe erfahren, ist es geradezu rührend, wie er sich durch Nichts in seiner Treue zu jenem Fürstengeschlechte irre machen ließ. Seine Anhänglichkeit und Liebe zum Hause Gonzaga bewahrt er sich, wie wir sehen werden, bis in sein höchstes Alter, damit einen Charakterzug bekundend, der ihn in einem glänzenden Lichte erscheinen läßt.

Während nun bei den Hochzeitsfesten in Mantua Sante Orlandi's *Galatea* (Text von Gabr. Chiabrera) zur Aufführung gelangte,[1] komponierte Monteverdi im Verein mit dem Napolitaner Muzio Effrem,[2] dem Mantuaner Sal. Rossi und Alessandro Guivizzani[3] aus Lucca die Musik zur *Maddalena*, einem geistlichen Schauspiele Gio. Batt. Andreini's. Noch im selben Jahre (1617) wurden diese Kompositionen in Venedig durch Gardano gedruckt.[4]

Der Herbst 1617 brachte unserem Meister neue Ehren. Er erhielt den Auftrag, für den Hof von Parma die Musik zu dem Intermedio *Gli Amori di Diana & d'Endimione* zu schreiben. Ich habe nicht in Erfahrung bringen können, ob diese Musik zur Feier irgend eines festlichen Ereignisses bestellt wurde, und ob sie dem Komponisten Veranlassung zu einer Reise nach Parma gegeben. Die Arbeit wird nirgends erwähnt und ist auch Nichts davon erhalten geblieben. Die einzige Kunde von jenem Auftrage bietet uns der jetzt im kgl. Konservatorium zu Neapel befindliche Brief Monteverdi's, der — wie ich vermuthe — an den Marchese Enzo Bentivoglio gerichtet ist. Das Schriftstück ist aus Venedig, vom 10. September 1617 datiert und schildert in bewegten Worten die Freude und die Genugthuung, welche der Autor über die ihm erwiesene Ehre empfand. Zugleich aber erfahren wir, wie sorgfältig er den Text zu durchdringen suchte und wie genial er ihn für seine Komposition zu disponieren wußte.[5]

---

firire a Firenze, che non solamente saro ben visto da tutta quella nobilta ma da lo stesso Ser^mo. Gran Ducca . . . so berichtet M. in seinem Briefe aus Venedig, 20. Jan. 1617. Orig. wie oben.

[1] Vergl. Achille Neri: *Gabriello Chiabrera e la Corte di Mantova, Giornale storico della letteratura italiana.* Anno IV (1886), vol. VII. S. 327.

[2] Bekannt als Madrigalist und Gegner Marco da Gagliano's.

[3] Canal, l. c. S. 50, 92 und 119 schreibt unrichtig *Guinizzani*. Wir werden G. später als Gemahl der Settimia Caccini, der Tochter Giulio's, kennen lernen.

[4] Näheres siehe im bibliogr. Theile.

[5] Der Brief wurde zuerst von Caffi (l. c. II, 135) veröffentlicht; sorgfältiger, nämlich mit Beibehaltung der M.'schen Orthographie, druckte ihn Florimo (l. c. I, 115) ab. In deutscher Übersetzung gab ihn endlich (doch nicht »erstmalig«!) La Mara heraus: *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Leipzig, Breitkopf und Härtel.* s. a. (1886) I, 51.

Nach seinen Briefen vom 26. April und 21. Juli 1618[1] war er damals mit der Komposition der *Andromeda* des Ercole Marliani (Marigliani) beschäftigt. Allein er schien sich nicht besonders für den Text begeistert zu haben; denn trotz mehrfacher Aufforderungen von Seiten des Dichters und Alessandro Striggio's war die Komposition noch nicht einmal im Jahre 1620 zum Abschlusse gelangt, sie blieb wohl überhaupt unvollendet. Monteverdi entschuldigte sich mit seinen anstrengenden Beschäftigungen in S. Marco, Beschäftigungen, welche seine Kraft besonders während der hohen Kirchenfeste voll und ganz in Anspruch nahmen und ihm für anderweitige Aufgaben nicht die nöthige Muße übrig ließen. In der That befand er sich in fast ununterbrochener Arbeit durch die vielen offiziellen venetianischen Staatsfeste, für welche — ebenso wie für die hohen Kirchenfeste — vom Markuskapellmeister meist neue Kompositionen verlangt wurden. Die jährlich zehnmal wiederkehrenden großen Triumphzüge (*andate in trionfo*) der Signoria, das am Himmelfahrtstage mit größtem Prachtaufwande gefeierte Fest der Vermählung des Dogen mit dem Meere — das waren, die rein kirchlichen Feiertage in S. Marco hinzugerechnet, genug Gelegenheiten für immerwährende Thätigkeit. Wenn man nun erwägt, daß Monteverdi neben allen diesen Beschäftigungen noch Zeit fand, zahllose Kammermusikwerke zu schreiben, ja, daß er noch im höchsten Alter eine ganze Reihe Opern komponieren konnte, so muß seine Schaffenskraft als eine geradezu erstaunliche erscheinen, eine Schaffenskraft, von der freilich seine gedruckten Werke nur ein kleines Bild bieten. Seine meisten Arbeiten blieben ungedruckt. Leider ist von diesen fast Alles verloren gegangen, besonders wohl bei der Plünderung Venedigs durch die Franzosen im Jahre 1797.

Wir haben schon oben die liebevolle Fürsorge erwähnt, welche Monteverdi der Erziehung seiner beiden Kinder zu Theil werden ließ. Über seinen ältesten Sohn, Francesco, schreibt er in einem seiner Briefe,[2] er lasse ihn hauptsächlich drei Tugenden üben: Zunächst Gott zu dienen mit allem Eifer und Gehorsam, dann die Wissenschaft zu pflegen und endlich ein wenig Musik zu treiben, in welch letzterer (wie der Vater mit Stolz hinzufügt) es Franceschino schon bis zu einem guten Triller gebracht habe. In Venedig hielt Monteverdi einen eigenen Lehrer für seine Söhne, ihrer Ausbildung

[1] Beide im *Arch. Gonzaga.* Siehe Davari, l. c. S. 59 ff.

[2] Aus Mantua, 22. Juni 1611. — *non mancherò di attendere a franceschino mio filiolo ... acio impari tre virtu, l'una il servire a Dio con ogni diligenza et timore, l'altra le lettere, terza un poco di musica, che sino a quest' hora mi pare che faccia assai bene et trillo et gorgia ...* Original im *Arch. Gonzaga.*

den größten Theil seines Einkommens opfernd.[1] Francesco ging später nach Padua und widmete sich den Rechtsstudien. Allein er beschäftigte sich dort, durch den Abbate Morosini verleitet, weit mehr mit Gesang als mit Jurisprudenz. Obwohl nun der Vater die musikalische Anlage seines Sohnes in jeder Weise unterstützte, so wollte er ihn doch keinen Berufsmusiker werden lassen. Er nahm ihn deshalb von Padua fort und brachte ihn im Januar 1619 selbst nach Bologna in das Kloster von *S. Maria dei Servi*, in welchem täglich Vorlesungen und Disputierübungen abgehalten wurden.[2]

Monteverdi kann sich nur kurze Zeit in Bologna aufgehalten haben, denn am 9. Februar befand er sich wieder in Venedig (Dok. 13) und arbeitete an der Komposition eines *balletto* und eines *lamento d'Apollo*.[3] beides Dichtungen Aless. Striggio's. Inzwischen bereitete er die Herausgabe seines 7. Madrigalbuches vor, das gegen Ende des Jahres 1619 bei Gardano in Venedig erschien. Monteverdi widmete das neue Werk der Herzogin von Mantua, Katharina[4] Medici-Gonzaga. »Diese meine Kompositionen,« so heißt es in der Venedig, am 13. Dezember 1619 datierten Dedikation, »sollen ein öffentliches und wohl beglaubigtes Zeugniß sein von meiner ergebenen Liebe für das erlauchte Haus Gonzaga, dem ich Jahrzehnte lang treu gedient habe.«[5] Monteverdi übersandte die neuen Madrigale dem Grafen Striggio mit der Bitte, dieselben in seinem Namen der Herzogin zu überreichen.[6]

---

[1] . . . *mi è convenuto manterli* (i miei duoi filioli) *con il loro maestro in casa mia che tra li uni et l'altro mi sono costati passa ducento ducati al anno* . . . so M. in seinem Briefe aus Venedig, 6. Nov. 1615. Original wie oben.

[2] Siehe Dok. 13.

[3] Canal, l. c. S. 119 las *concento d'Apollo*, dagegen Davari (l. c.) *commento* (S. 42), *comento* (S. 65) und *concerto* (S. 68). Die betreffenden Stellen in den M.'schen Briefen sind allerdings sehr undeutlich geschrieben, doch scheint mir die Lesart *lamento* die allein richtige zu sein. Sie geht am deutlichsten aus dem Briefe M.'s vom 1. Febr. 1620 hervor, wo es heißt: *Qui da certi Signori è stato udito il lamento d'Apollo* . . . Übrigens handelt es sich hier in der That um einen klagenden Apollo, wie aus M.'s Schreiben vom 9. Jan. 1620 hervorgeht: — *sequitando per contrario il passato affetto dolente d'Apollo* . . . .

[4] Davari, l. c. S. 42 schreibt irrthümlich *Eleonora*.

[5] *Questi miei Componimenti* (*quali si siano*) *saranno publico, et autentico testimonio del mio divoto affetto verso la Serenissima Casa Gonzaga, da me servita con ogni fedeltà per decine d'anni* . . . Fétis, l. c. VI, 181 übersetzt fälschlich *que j'ai servie avec fidélité pendant dix ans*.

[6] — *si degna di presentar a nome mio a Mad^ma. Ser^ma. li miei Madrigali a quella Altezza dedicati . . . per pigliar una bona via che mi conduca al fine tanto da me desiderato et stentato per potermi impossessar una volta di quel poco che si degnò donarmi . il Serenissimo Signor Duca Vincenzo di felice memoria* . . . Vergl. die M.'schen Briefe vom 1. und 8. Febr. 1620, beide an den Grafen Striggio gerichtet. Orig. im *Arch. Gonzaga*. Siehe Davari, l. c. S. 68 und 70.

Seine Hoffnung, durch dieses abermalige Zeichen der Anhänglichkeit und Treue nun endlich die ihm s. Z. feierlichst zugesagte Pension zu erhalten, wurde wiederum betrogen. Die Herzogin ließ ihm zwar eine goldene Halskette überreichen,[1] doch die Pensionsangelegenheit blieb nach wie vor ungeregelt.

Das *Settimo Libro de' Madrigali* wurde, außer der ersten Auflage, noch 1622, 1623, 1628 und 1641 in Venedig gedruckt. Es enthält u. a. den schon 1615 komponierten Tanz *Tirsi & Clori*. Zwei ebenfalls hierin befindliche Nummern, eine *Lettera* und eine *Partenza amorosa*, wurden von G. B. Doni getadelt: Sie seien, so meint er, eine mehr launenhafte als vernünftige Erfindung, weil darin dasjenige, was nur von einem Manne (dem Geliebten) gesungen werden dürfe, für eine Dame gesetzt sei.[2] Indessen, fährt Doni fort, Signor Claudio[3] sei dafür nicht verantwortlich zu machen, denn er habe damit (wie bei der Bearbeitung des *Lamento* zu fünfstimmigen Madrigalen) nur dem Wunsche Anderer, nicht seinem eigenen Willen nachgegeben; übrigens seien die *Lettere amorose* wahre Modelle für den eigentlichen Recitativstil.[4]

Aus dem Jahre 1620 sind uns nicht weniger als 22 Briefe Monteverdi's erhalten geblieben. Sie befinden sich sämmtlich im Archiv Gonzaga. Seine Beziehungen zum mantuanischen Hofe müssen demnach im genannten Jahre besonders rege gewesen sein. Den ersten Anlaß für die umfangreiche Korrespondenz bot die schon erwähnte Widmung des 7. Madrigalbuches, dazu ferner die im Monat März an Monteverdi ergangene überraschende Aufforderung, nach Mantua zurückzukehren und den Dienst als Hofkapellmeister wieder zu übernehmen. Sante Orlandi war inzwischen (1619) gestorben und der Kapellmeisterposten somit freigeworden. Wie nicht anders zu erwarten war, lehnte Monteverdi die ihm zugedachte Ehre dankend ab unter Hinweis auf seine unabhängige, wohl besoldete und sichere Stellung in Venedig.[5]

Gegen Ende März desselben Jahres verlangte der Herzog von Mantua eine Kopie der *Arianna*-Partitur. Monteverdi ließ sie nicht

---

[1] M. bedankt sich dafür in seinem Briefe vom 4. Febr. 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[2] — *l'invenzione delle Lettere ha più del capriccioso, che del ragionevole . . . non pare che abbia del buono, che quelle, che doverebbe dire, o cantare l'amante, la Dama stessa lo cantasse . . . Appendice ai Trattati di Musica,* vol. II. S. 26.

[3] Hier hat sich (l. c. S. 26) ein Druckfehler eingeschlichen: *Signor Baudio* für *Claudio.*

[4] — *si possono prescrivere per modello dello stile proprio recitativo . . .* l. c. II, 25.

[5] Vergl. seinen Brief vom 13. März 1620. Siehe Davari, l. c. S. 43 ff.

nur sogleich herstellen, sondern brachte sogar an einzelnen Gesängen Verbesserungen an.[1] Ob nun die erwähnte Oper im nämlichen oder folgenden Jahre am mantuanischen Hofe aufgeführt wurde, ist nicht verbürgt.

Monteverdi's ältester Sohn, der, wie wir wissen, seit Januar 1619 im Kloster *S. Maria dei Servi* zu Bologna Vorlesungen über Jurisprudenz hörte, gab im Sommer 1620 plötzlich das Studium der Rechtswissenschaft auf und faßte den Entschluß, nach Mailand zu gehen und dort in den Orden der *Padri Carmelitani Scalzi riformati* einzutreten.[2] Der Vater gab seine Einwilligung, ob mit oder ohne Widerstreben, läßt sich aus seinen Briefen nicht ermitteln. Gewiß aber bot ihm der Entschluß seines Sohnes Anlaß zu einer abermaligen Reise nach Bologna, vielleicht begleitete er Francesco auch nach Mailand. Während seines Aufenthaltes in Bologna im Sommer 1620 sollte ihm in jener gelehrten Stadt eine ganz besondere Auszeichnung zu Theil werden: Am 13.[3] Juni, am Antoniustage, wurde er im Kloster *S. Michele in Bosco* bei Bologna von den Mitgliedern der *Accademia florida* und einer Anzahl der vorzüglichsten bologneser Musiker mit Gesang und Anreden empfangen und mit Ehrenbezeugungen mannigfacher Art gefeiert.[4] Daß er nun auch, wie vielfach berichtet wird, in die *Accademia florida* aufgenommen worden, ist nicht erwiesen. Sicher aber wurde er später (etwa 1624) das erste auswärtige Mitglied der *Accademia dei Filomusi*[5] zu Bologna, einer Genossenschaft von Musikern, die sich aus der von Adriano Banchieri begründeten *Accademia florida* gebildet hatte.

---

[1] *Per mostrar segno che subito havuto il comando di V. S. Ill^ma. a nome di S. A. Ser^ma. non ho mancato di operare, ecco che di già inviole quattro quinternetti ricopiati, ne potrei mandar cinque, ma l'ultimo per causa di migliorarlo l'ho voluto trattener apresso di me ...* so schreibt M. aus Venedig, am 21. (!) März 1620. Davari, l. c. S. 73 giebt das Datum unrichtig an.

[2] Siehe M.'s Brief vom 11. Juli 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga. — Francesco mio filiolo ... inaspettatamente ha fatto risolutione in Bologna andar frate de la Religione de padri Carmelitani Scalzi riformati; perloche tra il viaggio nel andar a Milano ...*

[3] Caffi und Fétis schreiben fälschlich 11. Juni.

[4] Siehe Dok. 14.

[5] Vergl. Banchieri's *Discorso di Camillo Scaliggeri dalla Fratta. Bologna, Girol. Mascheroni 1626,* wieder aufgelegt 1630, Bol. Clemente Ferroni. S. 110: — *mi hauete detto, che intorno la stanza vi sono le imprese de gl' Accademici terrieri, e forestieri, vi s'agregano forse forastieri ancora? — Fin al dì* (so lautet die Antwort im bolognesischen Dialekt) *d'ancuò in proces d' vn' ann, al si n'è agregà dù, Claudio Mont'verd' Mastr d' Capella d' San Marc in Venetia, e Augustin Facco Urganista dal Dom d' Vicenza.* — Nach Masini's *Bologna Perlustrata,* I. Abschnitt 3, S. 156 (edit. Bol. 1666) war auch *Sigismondo Palermitano* (Sigism. d'India) Mitglied der *Filomusi.*

2.

1621—1627. Feste in Parma 1628.

Monteverdi's Ruhm drang in immer weitere Kreise. Die Opposition, welche nach den Angriffen Artusi's wohl noch hier und da gegen unsern Meister sich erhoben hatte, war längst zum Schweigen gebracht. Gegen die frühere musikalische Ausdrucksweise war ein gewaltiger Umschwung eingetreten; denn die Reformbewegung, zunächst nur von einer kleinen Gemeinde ausgehend, hatte sich mit erstaunlicher Schnelle über ganz Italien und weit darüber hinaus verbreitet. Die Principien der *Seconda Pratica* hatten diejenigen der *Prima Pratica* überwunden. So unzweifelhaft nun der Sieg der neuen Kunstideen feststeht, ebenso unzweifelhaft ist es, daß an diesem Siege unserm Monteverdi der hervorragendste Antheil gebührt. Ob nun jede seiner Bestrebungen ihre volle Berechtigung hatte, ob ferner die Art und Weise, wie er seine Aufgaben zu lösen wußte, immer die richtige war, das sind Fragen, deren Beantwortung nicht zum Ziele der vorliegenden Arbeit gehört. Genug, er fand bei seinen Zeitgenossen nach und nach die allgemeinste Anerkennung und wird seit etwa 1620 als der größte Tonmeister seines Vaterlandes gepriesen.

Im Verlaufe unserer Untersuchungen haben wir schon oft zustimmende Beurtheilungen über unseres Meisters Wirken citiert. Adriano Banchieri und Giambattista Doni traten, wie wir sahen, für die Neuerungen Monteverdi's besonders energisch ein. Obwohl nun die Anerkennung dieser Männer, weil von Musiktheoretikern herrührend, für sehr werthvoll angesehen werden muß, so kann sie doch keineswegs überraschen, denn Banchieri und Doni stehen schon von Beginn ihrer schriftstellerischen Thätigkeit ganz auf dem Boden der neueren Kunstanschauung. Aber Monteverdi's Erfolge gingen noch weiter, sie erstreckten sich auf Anhänger der alten Schule: Lodovico Zacconi, der sich im ersten Theile seiner *Prattica di Musica* (*Venetia, Carampello 1596*) als ein ebenso großer Feind der freieren, wie als unnachsichtiger Verfechter der strengeren Theorien erweist,[1] erscheint im zweiten Theile seiner *Prattica* (*Venetia, Aless. Vincenti 1622*) als ein ganz Anderer! Er wendet sich (S. 15) nicht nur gegen Artusi, sondern billigt ausdrücklich die Art und Weise der Dissonanzenverwendung, wie sie sich in den Werken Monteverdi's zeige.[2]

[1] Siehe Kapitel 42 des 3. Buches.
[2] Vergl. S. 63 der *Seconda parte*.

Schon oben ist nachgewiesen worden, wie früh man in Deutschland, in den Niederlanden und in Dänemark die Kompositionen Monteverdi's nachdruckte. So ist es denn erklärlich, daß sich sein Ruhm sehr bald auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus verbreitete. Seine Werke wurden aber nicht nur gesungen, sie wurden auch studiert. Von deutschen Theoretikern widmete ihnen zuerst Praetorius größere Aufmerksamkeit;[1] aber auch unsere Organisten und Chorregenten werden ihnen bald lebhaftes Interesse zugewendet haben. Es dürfte schwer sein, hierfür jetzt einen umständlichen Nachweis zu liefern, doch mögen dafür wenigstens die von deutschen Meistern des XVII. Jahrhunderts hergestellten Partituren einzelner Monteverdi'scher Werke zeugen. Freilich sind nur wenige solcher Partituren erhalten geblieben, soviel mir bekannt, nur in der Königsberger Universitätsbibliothek und in den Stadtbibliotheken zu Breslau und Lüneburg, doch können jene Zeugnisse schwerlich als so vereinzelte Erscheinungen gelten, wie sie sich heute darstellen.

Auch in den Niederlanden waren unseres Meisters Werke geschätzt und gesucht, und nicht umsonst hatte Peter Phalesius in Antwerpen das 3., 4., 5. und 6. Buch der Monteverdi'schen Madrigale nachgedruckt.

Seine Autorität wuchs von Tag zu Tag. »Nicht ohne Zögern«, sagt Pellegrino Possenti in der Dedikation seines ersten Werkes,[2] »wage ich es, meine armselige Arbeit der Öffentlichkeit zu übergeben, während man so viele Kompositionen ausgezeichnetster Männer bewundert, besonders diejenigen des Herrn Monte Verde (!), der, durch seine Erhabenheit dem Himmel nahe, von den Engeln süßen Gesang erlauscht und die Welt mit himmlischer Harmonie erfüllt hat.« Ähnlich überschwenglich drückt sich Giovanni Rovetta, Monteverdi's Schüler und späterer Amtsnachfolger, aus.[3] Sein Lob wird endlich auch in Versen besungen.[4] Von diesen seien nur die des berühmten Lautenspielers Bellerofonte Castaldi erwähnt.[5] Sie beanspruchen ein höheres Interesse:

---

[1] Siehe *Syntagma.* Bd. III, 50 und 128.

[2] *Canora Sampogna composta di Sette Canne Musicali. Prima Canora, dalla quale escono Madrigali à 2. e 3. Voci . . . nov. comp. Ven.* (*Bartol. Magni*) *1623.*

[3] In der ersten Ausgabe (1626) der schon citierten *Salmi concertati: — (ho) cercato di seguir l'orme d'un nuovo vivente Apollo, sovra'l cui verde Monte le vere Muse cercan di ricovrarsi per apprendere i tuoni de gli esquisiti concenti . . .*

[4] In Stigliani's *Canzoniero, Venezia* (*Ciotti*) *1615* und *Roma & Ven.* (*Deuchino*) *1625*, sowie in Benamati's *Vittoria Navale, Bologna 1646.*

[5] Sie befinden sich in einem im Staatsarchiv zu Modena aufbewahrten Manuskript, betitelt: *Rimasuglio di rime berniesche raccolte da Bellerofonte Castaldi . . .* Vergl. Valdrighi's *Musurgiana* (No. 3), *Modena* (*Vincenzi*) *1880.*

E ben mostrò d'aver giudizio quando
Fermossi senz'andar in Alemagna
Perchè avria dato alla sua vita bando
La qual costì in Venezia si sparagna
Più ch'altrove . . .

Danach hatte also Monteverdi, um Venedig nicht zu verlassen, einen Ruf nach Deutschland ausgeschlagen. Von wo derselbe gekommen, ist leider nicht gesagt. Man wird sich übrigens nicht nur einmal bemüht haben, den berühmten Musikkapellmeister durch allerlei schmeichelhafte Anerbietungen von Venedig wegzulocken. Indessen er blieb daselbst, im Dienste S. Marco's, bis an sein Lebensende.

Seine Stellung in Venedig war, wie wir uns aus dem vorigen Abschnitte erinnern, die denkbar vortheilhafteste. Sein jährliches Gesammteinkommen belief sich nach seiner eigenen Versicherung[1] auf etwa 650 Dukaten, wovon ihm sein Amt, mit Einschluß der gewöhnlichen Benefizien, 450 einbrachte. Den Rest erwarb er sich durch Nebenverdienste. Für eine Messe und zwei Vesperpsalmen wurden ihm nicht weniger als 30, auch 40, selbst 50 Dukaten gezahlt und schöne Worte, Lob und Dank noch dazu! Über die ihm untergestellte Kapelle besaß er die größte Machtvollkommenheit. Während sich der ganze Chor dem Strafgesetze (*ponto*) fügen mußte, war er allein davon ausgenommen. Ja, das Strafvermerken (*pontare*), sowie das Aufheben desselben (*dispontare*) lag völlig in seiner Gewalt. Ebenso hing von ihm allein die Bewilligung oder Nichtbewilligung von Urlaubsgesuchen seiner Sänger ab. Sein Amt war somit ein durchaus einflußreiches, freies und selbständiges. Kein Wunder also, daß ihn alle diese Vortheile an Venedig fesselten.

Im April 1621 war der Großherzog von Toscana, Cosimo II., gestorben. Die in Venedig weilenden Florentiner beschlossen nun, ihren verblichenen Landesherrn durch eine großartige Todtenfeier zu ehren. Betreffs der Trauermusik wandten sie sich an Monteverdi. Die Gedächtnißfeier fand am 25. Mai desselben Jahres in der Dominikanerkirche *SS. Giovanni e Paolo* statt. Giulio Strozzi, der bekannte Operndichter, hielt die Trauerrede. Noch im selben Jahre veröffentlichte

[1] In seinem Briefe vom 13. März 1620. Orig. im *Arch. Gonzaga.* Siehe Davari, l. c. S. 45. — *qui me ne ritrovo 450 et 200 altri di straordinario . . . con mio comodo guadagno fuori di S. Marco, pregato et ripregato da Sig^ri. Guardiani di scole, da 200 ducati al anno, perchè chi può havere il M^ro. di capella in far le loro musiche, oltre al pagamento di trenta, anco di 40 et sino a 50 ducati, per dui vespri et una messa, non mancono di pigliarlo, et li rendono anco gratie di belle parole dopo . . . tutta la capella è sottoposto al ponto, eccetto il M^ro. di capella, anzi che in man sue sta il far pontare et dispontare il cantore, il dar licenza o no, et se non va in capella non vi è chi altro dichi; et la provigion sua è certa sin alla morte . . .*

dieser eine ausführliche Beschreibung der gesammten Feier[1] und theilte darin über die aufgeführten Kompositionen werthvolle Einzelheiten mit. Leider ist uns nur Strozzi's Bericht überliefert worden, Monteverdi's Musik ist verloren gegangen. »Die Messe und die Responsorien«, so schreibt Strozzi auf Blatt 19b, »waren eigens für die Feier von dem Kapellmeister an S. Marco, Herrn Claudio Monteverdi, komponiert worden. Schon der ruhmvolle Name des Autors genügt, um den dem Werke inne wohnenden hohen Werth zu begreifen.[2] . . . Mit einer trauervollen, zu Thränen rührenden instrumentalen Einleitung, den alten, von Sappho erfundenen mixolydischen Ton nachahmend, nahm die Feier ihren Anfang. Und als die Einleitung (*sinfonia*) beendet war, intonierte Don Francesco Monteverde, Sohn des Signor Claudio, die folgenden schmerzvollen Worte in zartester Weise: O vos omnes attendite & videte dolorem nostrum. Pupilli facti sumus absque Patre . . . Requiem aeternam dona ei, Domine, & lux perpetua luceat ei.« Der Introitus, sehr oft von der Anfangs-*Sinfonia* unterbrochen, wurde von allen Zuhörern mit gespanntester Aufmerksamkeit gehört und hinterließ einen mächtigen Eindruck. Das Kyrie war eine Komposition Gio. Battista Grillo's, des Organisten an S. Marco, während das Graduale und der dazu gehörige Tractus von D. Francesco Usper (wie Grillo ein Schüler Monteverdi's) in Musik gesetzt waren.[3] »Das Dies irae«, fährt Strozzi fort, »und das innigzarte De profundis waren wiederum Kompositionen Signor Claudio's: das letztere, gleichsam ein Dialog der im Fegefeuer schmachtenden Seelen und der sie besuchenden Engel, erregte durch seine Neuheit und Trefflichkeit die höchste Bewunderung.« Des Weiteren hebt Strozzi das von Gio. Batt. Grillo komponierte Domine Jesu rühmend hervor und schließt endlich: »Die gesammte Messe, sowie die darauf folgenden Responsorien des Herrn Monteverde standen durchaus nicht den übrigen Kompositionen nach, mit welchen Sig. Claudio und die beiden andern Meister sich so großen Ruhm erworben haben.«

---

[1] *Esequie fatte in Venetia dalla Natione Fiorentina al Ser^mo. D. Cosimo II. Quarto Gran Duca di Toscana, il dì 25 di Maggio 1621. Ven. (Ciotti) 1621.* Ein Exemplar davon befindet sich in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[2] *La musica della Messe, e de' Responsorii fù di nuovo o concertata o composta dal Signor Claudio Monteverde Maestro di Capella di San Marco, che dal glorioso nome dell' Autore si può ottimamente comprendere la qualità dell' opera, essendosi egli con particolar affetto in queste compositioni impiegato per la divotione, che lo rapiva ad honorar con la sua virtù i nostri Serenissimi Padroni . . .* Auch Caffi, l. c. I. S. 227 hat diese Stelle (freilich ohne nähere Quellenangabe) citiert, aber man sehe nur, was er aus den letzten Worten (*con la sua virtù*) herausgebracht hat: —. *col suono della sua viola . . .* !!

[3] Siehe Strozzi, l. c. Blatt 20a.

Francesco Monteverdi befand sich also, nach Strozzi's Zeugniß, im Mai 1621 in Venedig und zwar schon als Geistlicher; er kann sich somit kaum ein Jahr in Mailand aufgehalten haben. Wahrscheinlich empfing er auch dort die Priesterweihe. Seine schöne Tenorstimme verschaffte ihm später (nach Caffi am 1. Juli 1623) eine Anstellung im Sängerchor von S. Marco. Auch in der Komposition hatte er sich versucht. Soviel mir bekannt, sind von ihm zwei einstimmige Gesänge gedruckt worden: *Ahi che morir mi sento* und *Ama pur, Ninfa gradita*, sie finden sich in Milanuzzi's *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezze* (*Ven., Aless. Vincenti 1624*).[1]

Monteverdi's zweiter Sohn, Massimiliano, hatte mit $16^1/_2$ Jahren, im August 1621, das Bologneser Seminar absolviert und wollte sich nun dem Studium der Medicin widmen. In der Besorgniß, der junge Massimiliano könne durch das freie, ungebundene studentische Leben vom rechten Wege abweichen, wendet sich der Vater an die Herzogin von Mantua, sie bittend, sich für Massimiliano's Aufnahme in das Kolleg des Kardinals Montalto in Bologna verwenden zu wollen. Sein Gesuch,[2] ein abermaliges Zeugniß innigster Vaterliebe, wurde erfüllt,[3] und schon im Februar des folgenden Jahres konnte Massimiliano in das genannte Kolleg eintreten.[4]

Am mantuanischen Hofe fuhr man fort, für alle in Aussicht stehenden größeren Festlichkeiten Monteverdi's Beistand in Anspruch zu nehmen. Im März 1621 erhielt er von dem herzoglichen Sekretär Ercole Marliani den Auftrag, drei Intermedien zu komponieren. Die Arbeit erfuhr durch dringendere anderweitige Beschäftigungen mehrfache Unterbrechungen und konnte erst im November 1621 beendet werden.[5] Vielleicht war sie für die bevorstehende Hochzeit der Prinzessin Eleonore, der Schwester des regierenden Herzogs, mit Kaiser Ferdinand II. bestimmt worden. Ob sie aber wirklich bei dieser Gelegenheit zur Aufführung kam, ist ungewiß. Übrigens fand die

---

[1] Enthält auch Kompositionen von Claudio Monteverdi, Gio. Pietro Berti und Guglielmo Miniscalchi. Weiteres siehe im bibliogr. Theile.

[2] Siehe Dok. 15.

[3] — *ho hauto haviso da Bologna come di gia il Sig^r. Ill^mo. Cardinal Mont'Alto ha riceuto con particolar gusto di Madama Ser^ma.* . . . so berichtet M. in seinem Briefe vom 10. Sept. 1621. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[4] — *havendo riceuto la patente per poter far entrar Massimigliano mio filiolo et suddito humill^mo. di V. A. S. nel Collegio del Sig^r. Ill^mo. Cardinal Mont' Alto in Bologna* . . . Brief M.'s vom 26. Febr. 1622. Orig. wie oben.

[5] — *inviai al Sig^r. Margliani* (!) *la licenza in musica de li intermedii che V. A. S^ma. si degnò comandarmi* . . . schreibt M. am 27. Nov. 1621. Orig. wie oben. Vergl. Davari, l. c. S. 49.

Hochzeit erst am 21. Juli 1623 statt,[1] und Monteverdi's Briefe aus dieser Zeit berühren jene Intermedien nicht mehr.

Die folgenden Jahre widmete Monteverdi ernstesten Studien. Sein nie rastender Geist hatte sich neue Probleme gestellt, an deren Lösung er mit allem Eifer arbeitete. Er erfand den *stile concitato*. Als das erste größere Beispiel desselben ist der *Combattimento di Tancredi & Clorinda* aus Tasso's *Gerusalemme liberata* anzusehen. Das Stück wurde im Jahre 1624 in Venedig, im Hause Girolamo Mocenigo's, im Beisein des gesammten venetianischen Adels erstmalig aufgeführt.[2] Gedruckt erschien es 1638 unter den *Madrigali guerrieri, et amorosi,* im achten Madrigalbuche. Wir werden dort auf den *Combattimento* und den neu eingeführten *stile concitato* des Näheren zurückkommen.

Mehrere seiner Briefe aus den Jahren 1625 und 1626 lassen erkennen, daß sich unser Tonmeister auch mit Alchemie beschäftigt hat. Besonders ausführlich handelt davon ein Brief vom 23. August 1625,[3] in dem er allen Ernstes meint, es werde ihm gelingen, Gold mit Blei zu calcinieren! Es scheint, als habe er sich auch in seinen alchemistischen Bestrebungen Ansehn verschafft, denn in einem Sonett des Padre Maestro Paolo Piazza wird er geradezu als *gran professor della chimica* besungen.[4]

Im Oktober 1626 starb Ferdinand Gonzaga. Da er keinen legitimen Erben hinterlassen hatte, so folgte ihm in der Herzogswürde sein Bruder Vincenz. Monteverdi's Beziehungen zum mantuanischen Hofe erfuhren durch den Thronwechsel keinerlei Unterbrechung. Nach wie vor unterhielt man mit ihm in allen wichtigeren musikalischen Angelegenheiten den regsten Verkehr. Ja, man bemühte sich von Neuem, den ehemaligen Hofkapellmeister für Mantua wieder zu gewinnen. Monteverdi lehnte abermals ab. »Ich lebe nicht als ein reicher Mann,« sagt er in seinem Briefe vom 10. September 1627,[5] »aber auch nicht als ein armer. Vor allem bin ich hier durch mein Einkommen bis zu meinem Tode gesichert; mein Gehalt wird mir regelmäßig alle zwei Monat ausbezahlt, man schickt es mir sogar, wenn ich zögere, es zu holen, ins Haus. In der Kapelle schalte und walte ich nach eignem Ermessen, mir liegt nicht einmal die Pflicht des Einstudierens ob, denn das besorgt der Vicekapellmeister. Die Stadt (Venedig) ist

[1] Nach Zwiedineck-Südenhorst: *Die Befreiung des Veltlin und der Mantuaner Erbfolgekrieg. Stuttgart, Cotta 1885.* Siehe Beilage zu S. 73.

[2] Siehe Monteverdi's Vorbericht im achten Buche seiner Madrigale (1638).

[3] Orig. im *Arch. Gonzaga. — calcinar l'oro con il saturno . . .*

[4] In Marinoni's *Fiori poetici* (*Ven. 1644*) S. 22.

[5] Siehe Dok. 16. — *Non vivo ricco . . .*

außerdem die schönste von der Welt, und wenn ich mich ein Wenig anstrengen will, so verdiene ich zu meinem festen Gehalt noch 200 Dukaten.«

Aus demselben Briefe erfahren wir auch, daß sich Monteverdi um ein Kanonikat in Cremona bemüht hatte, und daß er seinen Wunsch durch Übersendung neuer Kompositionen an die Kaiserin Eleonora zur Erfüllung zu bringen hoffte.[1] Seine Absicht war, sich später, wenn er seinem Amte nicht mehr vorstehen konnte, nach seiner Vaterstadt zurückzuziehen und dort in Ruhe und Muße den Abend seines Lebens zu verbringen. Für den nöthigen Unterhalt glaubte er durch das erbetene Kanonikat, welches ihm 300 Scudi einbringen würde, und durch sein eignes Besitzthum gesichert zu sein. Allein sein Wunsch wurde nicht erfüllt, obwohl er sich, wie aus dem Widmungsbriefe seines achten Madrigalbuches (1638) hervorgeht, sogar an den Kaiser Ferdinand gewendet hatte. Es ist auch nicht unmöglich, daß er selbst jenen Plan bald aufgegeben, denn in seinen Briefen ist er nur noch einmal (am 18. Sept. 1627), und zwar nur flüchtig, wieder darauf zurückgekommen. Übrigens darf man nicht glauben, Monteverdi sei damals schon (1627) in den geistlichen Stand getreten — wir werden im nächsten Abschnitte nachweisen, daß er diesen Schritt erst im Jahre 1632 gethan — es kann sich also hier nur um ein Laienkanonikat, resp. um die Einkünfte eines solchen handeln.

Das Jahr 1627 ist in Bezug auf Nachrichten von und über Monteverdi das bei weitem reichste. Mir sind aus dem genannten Jahre nicht weniger als 25 Briefe von seiner Hand bekannt, davon befinden sich allein 21 im Archiv Gonzaga. Für unsere Untersuchungen bieten dieselben unschätzbares Material; denn sie machen uns mit einer Anzahl von Arbeiten unsers Meisters bekannt, die sich bis jetzt der allgemeinen Kenntniß ganz entzogen haben. Sie geben außerdem Zeugniß von seiner bewundernswerthen Schaffenskraft, von seinem nie ermüdenden Fleiße und endlich von seinen genialen künstlerischen Absichten.

Tasso's *Gerusalemme liberata* hatte ihn schon im Jahre 1624 zur Komposition des *Combattimento di Tancredi & Clorinda* veranlaßt, dasselbe Gedicht begeisterte ihn im Frühjahr 1627 für weitere Arbeiten. »Ich habe,« berichtet er in seinem Briefe vom 1. Mai 1627,[2] »viele Stanzen Tasso's komponiert, und zwar von da ab, wo Armida beginnt:

[1] *Altro non mi potrebbe quietare . . .* siehe Dok. 16.

[2] Orig. im *Arch. Gonzaga. — Mi trovo però fatto molte stanze del Tasso dove Armida comincia; O Tu che porte parte teco di me parte ne lassi, seguendo tutto il lamento et l'ira con le risposte di Ruggiero* (!), *che forse non spiacieria . . .*

O tu, che porte
Teco parte[1] *di me, parte ne lassi,*

den folgenden ganzen Lamento und den Zornesausbruch (Armida's), sowie die Antworten Rinaldo's.«[2] Die hier gemeinten Stellen des Gedichts findet man im Canto XVI, von Strophe 40 an;[3] mit Strophe 52 beginnen Rinaldo's *Risposte*, denen endlich von Str. 58 ab Armida's *Ira* folgt. Die Strophen 58 (*Vattene pur, crudel*), 59 (*Là tra'l sangue*) und 62 (*Poich' ella in se tornò*) hatte Monteverdi schon 35 Jahre zuvor als fünfstimmige Madrigale komponiert[4] — von seiner neueren Bearbeitung ist leider nicht ein einziges Stück übrig geblieben.

Wir haben ferner aus dem Jahre 1627 den Verlust einer Monteverdi'schen Oper zu beklagen. Giulio Strozzi, derselbe, dem wir die Beschreibung der Todtenfeier für Cosimo II. verdanken, hatte unserm Meister im April 1627 eine etwa 400 Verse umfassende Dichtung, *La finta pazza Licori*, übergeben. Monteverdi fand die Oper allerliebst und lustig (*assai bella et curiosa*), sie war voll von spaßhaften Einfällen (*mille inventioni ridiculose*) und dabei von so großer Schönheit und Formvollendung in Versen und Anlage, daß er davon ganz begeistert war. Er sandte den Text nach Mantua, an den Grafen Striggio, und erbot sich, die Oper eigens für den dortigen Hof zu schreiben. Für die Titelrolle hatte er bereits Margherita Basile, die Schwester Adriana's, ausersehen. »Die Partie der Licori,« so schreibt er am 7. Mai 1627,[5] »ist eine sehr vielseitige und darf nur einer solchen Sängerin übergeben werden, welche bald als Mann, bald als Weib mit lebhaften Gesten und ungewöhnlichen Leidenschaften auftreten kann. Die Nachahmung der fingierten Narrheit hat sich immer nur auf den gegenwärtigen Moment, nicht auf einen vergangenen oder zukünftigen zu richten, sie muß genau dem jeweiligen Worte, nicht dem Sinne des ganzen Satzes folgen. Wenn also der Text von Krieg handelt, so ist der Krieg nachzuahmen, handelt er von Frieden, so hat sich die Darstellung auch diesem anzupassen, ebenso beim Tod u. s. w. Da nun alle Transformationen und Imitationen in kürzester Zeit auf einander folgen, und dieselben ferner den Heiterkeit und Mitleid erregenden Haupttheil bilden, so muß die Sängerin jede

[1] M. citiert mit anderer Wortstellung.

[2] M.'s Schreibung *Ruggiero* ist ein Versehen, das sich durch Einblick in das Gedicht selbst sogleich herausstellt.

[3] Ich folge hier dem italienischen Original der modernen Ausgaben; in der trefflichen Übersetzung von Gries (*Tasso's Befreites Jerusalem. Leipzig, Weidmann*) ist die Zahlenangabe der Strophen von st. 41 ab um 1 größer als in den neueren italienischen Editionen.

[4] Sie wurden 1592, im dritten Madrigalbuche, veröffentlicht.

[5] Siehe Dok. 17.

andere Nachahmung bei Seite lassen und sich nur an die des gegenwärtigen Textes halten. Ich glaube, daß Signora Margherita dafür die geeignetste Person sein wird.«

Den ganzen Mai hindurch beschäftigte er sich mit der Partie der *Licori*, freilich immer nur erst die Situationen durchdenkend und sich bis in die kleinsten Details derselben hineinarbeitend. Seiner künstlerischen Thätigkeit ging überhaupt stets eine rein verstandesmäßige vorauf; der zu komponierende Text wurde zunächst nach allen Seiten hin gehörig durchdacht (*assai digesto in mente*) und erwogen und dann erst mit dem ganzen Reichthume musikalischer Empfindung bekleidet. Auf die spekulative Natur seiner Vorarbeit scheint er am meisten Gewicht gelegt zu haben; war diese vollendet, so war auch die Komposition im Geiste fertig gestellt und dann in kürzester Zeit niedergeschrieben.[1]

Dem Rathe des Komponisten folgend, änderte Strozzi einige Stellen der Oper, führte mehrere neue Rollen ein und erweiterte sie zu fünf Akten. Monteverdi machte sich alsbald an die Arbeit. Leider mußte er sie Anfang Juli, durch ein Augenübel veranlaßt, eine Zeit lang unterbrechen,[2] doch konnte er noch im selben Monat (nach seinem Briefe vom 24. Juli) den ersten Akt vollenden, und schon am 10. September schickte er den Rest der ganzen Oper nach Mantua.[3]

Von der besprochenen Oper ist, wie schon erwähnt, Nichts erhalten geblieben. Dasselbe Libretto erfuhr später durch Francesco Sacrati aus Parma eine nochmalige musikalische Bearbeitung. Ob nun in dieser die von Monteverdi beeinflußte frühere Fassung im Wesentlichen beibehalten wurde, vermag ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls aber wurde sie von fünf Akten auf drei reduciert. Der Text zu Sacrati's Musik wurde 1641 in Venedig gedruckt.[4] Aber weder in der Dedikation des Dichters, noch im *Avviso al Lettore* wird der älteren Monteverdi'schen Musik gedacht.

Mit welcher peinlichen Sorgfalt Monteverdi bei der Auswahl der Dichtungen für seine Kompositionen verfuhr, welche hohen Anforde-

---

[1] — (l'opera) *già da me è digesta nel modo che tutta stà in maniera tale che so che in brevis^mo^. tempo da me sarebbe posta in musica* . . . Vergl. M.'s Brief vom 24. Mai 1627. Orig. im *Arch. Gonzaga*. Siehe Davari, l. c. S. 80.

[2] — *tre sere fa mi incominciò a calare un catarro con molto dolore da la banda destra del occhio con infiagione con un rilassamento di vita che mi credevo che passasse non poco avanti, ma lodato Dio di già ha incominciato a dar loco alquanto* . . . nach seinem Briefe vom 3. Juli 1627. Orig. wie oben.

[3] Siehe Dok. 16.

[4] Ein Exemplar bewahrt die *Bibl. nazionale* zu Florenz. — Vergl. Galvani (Salvioli): *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* *Milano* (*Ricordi*) s. a. (1879) S. 67.

rungen er stellte, und wie er durchaus nicht für seine musikalische Bearbeitung jeden beliebigen, ihm dargebotenen Text annahm, das, glaube ich, spricht nicht zuletzt für seine hohe Auffassung der künstlerischen Aufgabe. Fand er einen Text für die Komposition untauglich, so hatte er gewiß gute Gründe. Seine Auseinandersetzungen und Motivierungen sind daher für die Erkenntniß seines Urtheils von hohem Interesse. Es sei deshalb hier noch auf eine Stelle des Briefes vom 7. Mai 1627[1] hingewiesen. Monteverdi kommt dort auf eine ungedruckte Oper Rinuccini's, den *Narciso*, zu sprechen und erzählt, daß er das Libretto noch bei Lebzeiten des Dichters[2] erhalten, daß derselbe hohen Werth darauf gelegt und sehnlichst von ihm die Musik dazu begehrt habe. Doch Monteverdi konnte sich zur Komposition des *Narciso* nicht entschließen. Nach seiner Meinung fehlte der Oper das Haupterforderniß: die packende, leidenschaftliche Gewalt. Wegen der großen Menge der auftretenden Nymphen, so führt er weiter aus, seien zu viele Soprane nöthig, desgleichen zu viele Tenöre wegen der großen Anzahl Hirten, das ganze Stück weise endlich zu wenig Abwechselung auf und habe außerdem einen zu tragischen Schluß. Man sieht also, was unser Meister von einem guten Operntexte verlangte; daß er außerdem auf Schönheit des Versbaues und logische Entwicklung der einzelnen Situationen besonders achtete, ist schon im Voraufgegangenen betont worden. Vielleicht waren es ähnliche Mängel, die ihn (wie beim *Narciso*) auch zur Aufgabe eines anderen Librettos von Rinuccini, der *Aretusa*, bestimmten. Näheres darüber ist nicht bekannt geworden; doch daß er auch mit der Komposition der zuletzt genannten Oper beschäftigt war, erfahren wir aus der Vorrede zu Filippo Vitali's *Aretusa*.[3]

Im Jahre 1627 machte sich Monteverdi als Herausgeber Archadelt'scher Madrigale bekannt. Die Kompositionen jenes alten Niederländers waren von einer erstaunlichen Lebenskraft; die Nachfrage nach denselben war eine so große und anhaltende, daß sie immer wieder die Druckerpressen beschäftigten. Auf dem Titel der im genannten Jahre von Paolo Masotti in Rom veranstalteten Neuausgabe

[1] Siehe Dok. 17. — *Mando il presente Narciso . . .*

[2] Rinuccini war 1623, 74 Jahre alt, gestorben. Vergl. Adimari's *Melpomene, Firenze 1640.* S. 43 und 86.

[3] *L'Aretusa, favola in musica di Filippo Vitali, rappresentata in Roma in casa di monsignor Corsini, dedicata all' Ill^mo. et R^mo. Sig. Cardinal Borghese. In Roma, appresso Luca Antonio Soldi.* MDCXX. (Also nicht 1640, wie Fétis, l. c. VIII. S. 367 angiebt.) — *Questo parto* (del Sig^r. Ottavio Rinuccini) *crebbe notabilmente in bellezza nell' Euridice . . . e nell' Arianna del Sig^r. Claudio Monteverdi hoggi Mastro di Capella di S. Marco di Venetia, il quale ricevendol anch' egli concorse in abbellirlo, e adornarlo de suoi ricchissimi e peregrini pensieri . . .*

des ersten Buches der vierstimmigen Madrigale[1] wird Monteverdi ausdrücklich als »Korrektor« derselben genannt: *Madrigali | A Quattro | Di Giahes* (!) *| Archadelt | Di Nuovo Ristampato, E Coretto* (!) *| In Venetia Da Claudio Monteverde. | In Roma, Per Paolo Masotti 1627. | Con Licenza De' Superiori. | A Distanza* (!) *di Gioseppe Cesareo all' insegna dell' Arpa al Colleggio Romano.*[2] ||

Den jungen Massimiliano Monteverdi hatten wir bis zu seinem Eintritt in das Kolleg Montalto begleitet, wo er sich nach vierjährigem Studium, im März 1626, die medicinische Doktorwürde erwarb.[3] Er hatte die Absicht, sich in seiner Geburtsstadt Mantua niederzulassen, und fand dafür in der sorgenden Liebe seines Vaters die kräftigste Unterstützung. Bei seiner Abreise nach Mantua erhielt er Empfehlungsbriefe an den Herzog, die Herzogin, den Prinzen Vincenz und den Grafen Striggio.[4] So ausgerüstet, wurde es ihm nicht schwer, in Mantua bald festen Fuß zu fassen. Am 17. Juni 1628 nahm man ihn in das dortige Ärztekollegium auf.[5] So viele einflußreiche Gönner er sich nun auch durch Vermittlung seines Vaters erworben haben mochte, so reichte deren Schutz doch nicht hin, ihn vor einer längeren Freiheitsentziehung zu bewahren. Eines Tages erhielt er von einem falschen Freunde ein seitens der Kirche verbotenes Buch mit der ausdrücklichen Versicherung, es handle nur von Medicin und Astrologie. Kaum hatte er es gelesen, da wurde er von dem Besitzer des Buches beim S. Ufficio verklagt und in das Inquisitionsgefängniß geworfen. Für den Vater war dies ein schwerer Schlag. Bald nach Massimiliano's Einlieferung erhielt er vom Inquisitor die Nachricht, daß sein Sohn gegen eine Kaution von 100 Dukaten bis zur Beendigung der Untersuchung freigelassen werden könnte. Sofort gab er die nöthigen Anweisungen, allein ohne Erfolg.[6] Der arme Massimiliano wurde, obgleich die verlangte Kaution hinterlegt worden war,

[1] Die erste mir bekannte Ausgabe ist die vom Jahre 1539; daß diese aber nicht als die Originalausgabe anzusehen ist, geht aus der folgenden Bemerkung auf dem Titel hervor: *Con nuova gionta impressi.* Nach 1627 wurden dieselben Madrigale, soweit meine Kenntniß reicht, noch 1628, 1640 und 1642 gedruckt.

[2] Ein vollständiges Exemplar bewahrt das *Liceo musicale* in Bologna.

[3] *Il presente lattore* (!) *e un mio figliolo qual gia quattro anni sono hebbe in gratia da Madama Ser^ma. un loco nel colleggio Mont' Alto in Bologna per studiare, hora addottorato in Medicina e venuto a Mantova a posta per rendere quelle gratie magiori che deve a Ser^mi. padroni, et insieme per farsi conoscere loro humill^mo. Ser^tore. et vasallo* . . . Vergl. M.'s Brief vom 19. März 1626. Orig. im *Arch. Gonzaga.*

[4] — *Scrissi quattro lettere l'una al Ser^mo. padron et l'altra alla Ser^ma. Padrona, et terza al Sig. D. Vincenzo Ser^mo. et la quarta al Sig. Ill^mo. Conte Alessandro Striggio* . . . Cl. M. in seinem Briefe vom 28. März 1626. Orig. wie oben.

[5] Siehe Davari, l. c. S. 53.

[6] Siehe Dok. 18. *Dalla mia venuta a Mantoa* . . .

vom September 1627 bis zum Januar 1628 gefangen gehalten. Seine endliche Befreiung hatte er besonders der Intervention des Grafen Striggio zu verdanken. Die aus dieser Zeit aufbewahrten Briefe Monteverdi's[1] wird Niemand ohne Rührung lesen können: sie schildern uns in bewegten Worten den tiefen Schmerz des alten Vaters, seine Liebe und Fürsorge für den unglücklichen Sohn und seine feste Überzeugung von der Unschuld desselben. Und in der That, zur Ehre Massimiliano's sei noch erwähnt, daß die Untersuchung, die erst im Juli 1628 stattfand, seine völlige Schuldlosigkeit herausstellte.[2]

Im Herbst 1627 wurden Monteverdi neue Ehren zu Theil. Am Hofe von Parma bereitete man die Hochzeit Odoardo Farnese's mit Margherita Medici vor. Wie nicht anders zu erwarten, wollte man nicht, daß dieselbe den bei ähnlichen Gelegenheiten gefeierten Festen anderer Höfe an Pracht und Glanz nachstehe. So sollten denn Komödien, Intermedien und Turniere den Haupttheil des Festprogramms bilden. Für die Leitung der Musikaufführungen wünschte man den berühmten Markuskapellmeister und ließ demselben im August 1627 durch den Marchese Enzo Bentivoglio die formelle Aufforderung zugehen.[3] »Ich kann nicht genug den Entschluß loben,« berichtet Bentivoglio der Herzogin von Parma,[4] »sich des Herrn Monteverdi bedienen zu wollen, schon seiner seltenen Tüchtigkeit wegen . . . er ist der liebenswürdigste Mensch und größte Künstler seines Faches.« Unser Meister war über die ihm erwiesene Ehre hoch erfreut, umsomehr, als man ihm den Auftrag ohne sein Zuthun gegeben, während — wie er selbst berichtet[5] — sich sechs oder sieben Andere darum beworben hatten. Man übersandte ihm nun fünf, von Ascanio Pii, dem Schwiegersohne Bentivoglio's, gedichtete Intermedien, von denen jedes mehr als 300 Verse zählte. Aber damit noch nicht genug: Man übertrug ihm auch die Komposition zum

---

[1] Vom 18. Dez. 1627, 1. und 9. Jan. 1628 — sämmtlich im *Arch. Gonzaga.*

[2] — (i) *Sig^ri. Padri Inquisitori da Padoa mi hanno certificato che il filiolo non ha alcuna colpa et che non meritava star in prigione per alcun tempo . . .* Siehe M.'s Brief vom 1. Juli 1628, desgl. den vom 8. desselben Monats. Beide im *Arch. Gonzaga.*

[3] Siehe Dok. 16. — *il Sig^r. Marchese Bentivogli* (!) . . . *mi scrisse già un mese fa . . .*

[4] *Io non posso dir il gusto che ho della risolutione presa in valersi del Sig^r. Monteverdi si per la qualità rara del sogetto come ancora per poter meter* (!) *mano al operare . . . Cl. M. garbatissimo gentilomo, e il maggior virtuoso nella sua professione che abbiamo oggi . . .* Siehe den *Carteggio farnesiano* im *Archivio di Stato* zu Parma. B.'s Briefe vom 7. Sept. und 24. Dez. 1627.

[5] Siehe Dok. 16 . . . *Le quali Altezze mi honorono molto . . .* Unter den Bewerbern fand sich gewiß auch Domenico Mazzocchi, der erst ein Jahr zuvor (1626) seine Oper *La Cattena d'Adone* (*Ven., Aless. Vincenti*) dem Herzog gewidmet hatte.

Torneo, einer über 1000 Verse umfassenden Dichtung Claudio Aquilini's.[1] Monteverdi nahm sofort mit allem Eifer die Arbeit in Angriff, und am 10. September war schon die Hälfte des ersten Intermediums fertig.[2] Gegen Mitte desselben Monats erlitt aber die Fortsetzung der Komposition eine kurze Zeit lang Aufschub durch eine Reise nach dem benachbarten Chioggia. Der dortige Stadthauptmann (*podestà*), ein Sohn des Prokurators Foscarini, hatte ihn wegen einer »gewissen Musikfunktion« zu sich entboten.[3] Desgleichen erlitten die Kompositionen für Parma Störung durch die am 7. Oktober veranstaltete Feier des Seesieges von Lepanto. Monteverdi konnte sich daher erst nach jenem Tage mit Ruhe und Muße seiner Arbeit widmen. Bald darauf, noch im Oktober, erhielt er einen 20tägigen Urlaub nach Parma; auf seiner Reise dahin begleitete ihn jener ferraresische Musikdilettant Antonio Goretti, dem wir schon oben in Artusi's *Imperfettioni* begegnet sind.[4] In Parma angekommen, begann Monteverdi sofort mit dem Einstudieren des inzwischen beendeten ersten Intermezzo und beschleunigte nach Kräften die Vollendung der übrigen Stücke. Auf ein eigenhändiges Schreiben des Herzogs an den Dogen erhielt er noch eine bedeutende Urlaubsverlängerung,[5] denn erst gegen Mitte Dezember traf er wieder in Venedig ein. In der zweiten Hälfte des folgenden Monats ging er abermals nach Parma[6] und führte nun die Vorbereitungen der in Aussicht genommenen Festvorstellungen zu Ende. Sein dortiger Aufenthalt erstreckte sich bis in den Februar.[7]

---

[1] Siehe Dok. 19. — *Saranno due bellissime feste . . .*

[2] Siehe Dok. 16.

[3] *. . . l'Ecc^mo. Sig^r. Procuratore Foscarini mio singolar Signore havendo un suo Sig^r. figliolo podestà in Chioggia et qual Sig^re. volendosi prevalere de la persona mia in una certa funtione di musica, mi trattenni in Chioggia . . .* Brief M.'s vom 25. Sept. 1627. Siehe Caffi, l. c. II, 225.

[4] *Havero poi da racontare a V. S. Ill^ma. la bella entrata che facessimo il gentill^mo. Sig. Gorretti (!) et io in Modona (!) . . . Mi trovo haver fatto il primo intermedio qual e quello di Melissa e Bradamante . . . son dietro al terzo . . . ne ho mancato sino ad hora di far qualche cosa per il Torneo, ch'è stabilito se non in tutto almeno la maggior parte . . .* so berichtet M. in seinem Briefe aus Parma, am 30. Okt. 1627. Original im *Liceo musicale* zu Bologna. Ein Abdruck des Briefes, freilich mit vielen willkürlichen Änderungen, findet sich bei Caffi, l. c. II, 171; in deutscher Übersetzung von La Mara, l. c. I. S. 53 ff.

[5] *— l'Ill^mo. Sig^r. Majordomo mi ha fatto molta instanza che io resti fino a tanto che gli habbi fatti gli detti cinque intermedii . . . gli risposi che non haveva licenza da le V. Ecc. Ill^me. che per vinti giorni: esso Sig^re. mi risposi che queste Ser^me. Altezze havrebbero scritto per la licenza almeno per tutto il presente mese . . .* Brief M.'s aus Parma, am 8. Nov. 1627. Siehe Caffi, l. c. I, 243.

[6] *Tra duoi giorni spero tornero a Parma . . .* siehe M.'s Brief aus Venedig, am 9. Jan. 1628. Orig. im *Arch. Gonzaga*.

[7] Siehe Dok. 19.

Die Hochzeit war für das kommende Frühjahr angesetzt worden, allein sie erfuhr unerwartet einen größeren Aufschub; sie fand endlich statt am 11. Oktober 1628. Das junge Paar blieb noch einige Zeit in Florenz und zog erst im Dezember nach Parma. Über die dortigen Festlichkeiten sind wir durch Marcello Buttigli's Beschreibungen[1] genau unterrichtet, allerdings nicht in einer für uns wünschenswerthen Weise. Buttigli theilt den vollständigen Text der fünf Intermedien und des Turniers mit, schildert lang und breit die scenischen Apparate, erwähnt aber die Musik nur höchst flüchtig, ja, er ist ungerecht genug, nicht einmal den Autor derselben zu nennen. Zum Glück erfahren wir Näheres über den musikalischen Theil durch die im florentiner Staatsarchiv befindlichen Berichte Luigi Inghirami's.[2] Dieser, ein Sekretär des Prinzen Gian Carlo Medici, befand sich im Gefolge des fürstlichen Zuges nach Parma und war ein Zeuge sämmtlicher Feste. Seine Briefe sind an die Erzherzogin Magdalene, die Mutter der Prinzessin Margherita, gerichtet, müssen daher in Bezug auf ihre Glaubwürdigkeit als durchaus zuverlässig angesehen werden.

»Gestern,« schreibt Inghirami, »am Mittwoch den 13. Dezember, am Tage der hl. Lucia, spielte man die Komödie. Sie gelang in den Intermedien vorzüglich und erregte viel Interesse; das Lustspiel selbst aber hörte man, da es als der *Aminta*[3] erkannt wurde, nur mit geringer Aufmerksamkeit an. Der Ort der Aufführung war der geräumige Hof von San Pier Martire . . . Die reich geschmückte und prachtvoll erleuchtete Bühne stellte zunächst Hymens Tempel dar, der sich, nachdem ein Madrigal gesungen war, langsam zum Himmel emporhob. Flora und Thetis betraten nun die Bühne und sangen den (im beifolgenden Buche befindlichen) Prolog[4] mit wunderbarer Musik und ausgezeichneten Stimmen; war doch jene eine Komposition des Monteverde, des größten italienischen Musikers der Jetztzeit.[5]

[1] *Descrittione dell' apparato fatto per honorare la prima, e solenne entrata in Parma della Serenissima Prencipessa Margherita di Toscana, Duchessa di Parma, Piacenza . . . Parma (Erasmo e Seth Viotti) 1629.* Ein Exemplar befindet sich in der *Bibl. nazionale* zu Parma.

[2] Dem P. Minucci del Rossi gebührt das Verdienst, zuerst auf jene Briefe aufmerksam gemacht zu haben. Vergl. seinen Aufsatz *Le Nozze di Margherita de' Medici con Odoardo Farnese, Duca di Parma e Piacenza,* abgedruckt in der *Rassegna nazionale,* anno VII. Firenze 1885. Siehe die Hefte vom 16. Februar, 16. April und 1. Mai.

[3] Von Torquato Tasso, war zum ersten Male im April 1573 in Ferrara aufgeführt worden, also schon längst bekannt. Vergl. Vitt. Rossi: *Batt. Guerini ed il Pastor fido, Torino 1886,* S. 39.

[4] Dichtung von Claudio Aquilini (Achillini).

[5] — *ma con musiche rare e voci squisite, essendo questa compositione di Monteverde, hoggi il maggior musico d'Italia . . .*

Nach Beendigung des Prologs wurde der erste Akt der Komödie gespielt, worauf dann das erste Intermezzo, die Befreiung Ruggiero's darstellend, folgte. Hier, wie überall, funktionierten die Maschinen in bester Weise. Die Pferde der Melissa und der Bradamante führten den Abstieg vom Kastell sicher aus, ... dieses selbst war mit großem Kunstsinne aufgebaut und verschwand zur gehörigen Zeit in einem Augenblick, sich in einen reizenden Garten verwandelnd.«

Nachdem der zweite Akt des *Aminta* beendet war, begann das zweite Intermezzo, »anfangend« — wie Buttigli[1] berichtet — »mit einer herrlich-wohllautenden, die Ohren der Zuhörer berauschenden Harmonie von himmlischen Stimmen und Instrumenten«. Den Gegenstand des Stückes bildete die Sage von Dido und Aeneas (nach Vergil). Monteverdi soll sich über den Text und die Musik zu diesem Stücke ausführlich in einem seiner beiden Briefe vom 18. Sept. 1627[2] geäußert haben. Leider kann ich über den Inhalt desselben nichts Näheres mittheilen, da meine Bemühungen um eine Kopie des Briefes erfolglos waren.

»Das nächste Intermezzo,« erzählt Inghirami weiter, »versetzte wiederum alle Zuhörer in die größte Begeisterung, denn es war im höchsten Grade wunderbar. Von der Scenerie schweige ich, es sei nur erwähnt, daß nicht weniger als fünf Maschinen zu gleicher Zeit in Bewegung waren, . . . die Musik war geradezu eine göttliche zu nennen.[3]

Im vierten Intermezzo erregte das Schiff der Argonauten die Aufmerksamkeit des Auditoriums. »Die Darstellungen des Schiffes, Meeres und Unwetters,« fährt Inghirami fort, »ließen nichts zu wünschen übrig, ebensowenig die des Sonnenwagens, sowie die der Muschel Neptuns, aber der Geist und die Seele vom Ganzen war die Musik.«[4]

Auch das fünfte und letzte der Intermedien soll, nach Inghirami's Zeugniß, einen tiefen Eindruck hinterlassen haben.

Am 21. Dezember[5] 1628 fand in dem berühmten *Teatro Farnese*, als letzte der Festvorstellungen, das Turnier statt. Von dem bei der Aufführung dieses Stückes angewendeten Luxus jeder Art können wir uns jetzt kaum einen rechten Begriff machen. Buttigli's und Inghirami's Schilderungen klingen wie Märchen. Die Bühne des von den Zeitgenossen als Wunderwerk gepriesenen *Teatro Farnese*[6] war nach

[1] l. c. S. 181.

[2] Das Original befand sich im Mai 1887 im Besitze D. G. Rossi's in Rom.

[3] — *le musiche qui, certamente, erano divine* . . .

[4] — *ma lo spirito e l'anima di tutto erano le musiche* . . .

[5] Nach Minucci del Rossi, l. c. Im Maihefte, S. 20.

[6] Näheres siehe in Paolo Emilio Ferrari's: *Spettacoli drammatico — musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883. Parma, Battei 1884.* S. 3 ff.

Bentivoglio's Angaben eigens für das Turnier erweitert worden, und zahlreiche Künstlerhände hatten für die vielfachen, wechselnden Dekorationen gesorgt. Das *Torneo* selbst bestand aus einem Gemisch von Musik, Tanz und festlichen Aufzügen. Die Komposition desselben hatte unserm Monteverdi, wie er selbst berichtet, wegen des außerordentlichen Umfangs viel zu schaffen gemacht;[1] doch erntete er dafür reichsten Ruhm und vollste Anerkennung. Von den Sängerinnen soll sich besonders Settimia Caccini, welche die Partie der *Aurora* gesungen, ausgezeichnet haben. »Daß Signora Settimia,« so schreibt Buttigli,[2] »einen so großen Erfolg errungen hat, wundert diejenigen nicht, welche sie als würdigste Tochter und wahres Abbild ihres großen Vaters Giulio Cazzini (!) kennen . . . und welche wissen, daß sie die geliebte Gattin des Herrn Alessandro[3] Ghivizani (!) ist . . . Die bedeutendsten Kunstkenner haben in dem gegenwärtigen Stück der Signora Settimia die Palme zuerkannt.«

Über die andern beim *Torneo* und den Intermedien beschäftigten Künstler berichten Buttigli und Inghirami Nichts. Von Monteverdi erfahren wir,[4] daß an jenen Aufführungen außer den Hofmusikern noch Sänger aus Rom und Modena und Instrumentisten aus Piacenza Antheil hatten. Über die aus Rom gekommenen Sänger vermag ich durch einen Fund im Staatsarchiv zu Parma höchst interessante Einzelheiten zu bieten.[5] Näher darauf hier einzugehen, würde zu weit führen. Nur das sei erwähnt, daß Monteverdi's Festmusik von den hervorragendsten Künstlern ausgeführt wurde, von Künstlern, wie Loreto Vittori, Gregorio Lazerini, Antonio Grimano, Francesco Bianchi, Bartolomeo Nicolini u. s. w. Daß nun aber Monteverdi die Auffüh-

[1] (i versi) *mi hanno dato estremo da fare . . .* siehe Dok. 19.

[2] l. c. S. 272 — *la conoscevano per ben degna Figlia e per vero Ritratto del suo Gran Padre, che fù il Signor Giulio Cazzini* (!), *volgarmente detto: Giulio Romano, Musico tanto eccellente, che diede la prima luce del vero, e moderno cantare; e sapevano di più, ch'ella era dilettissima Moglie del Sig. Alessandro Ghivizani Luchese* (!), *Musico anch' esso singolare, e per tale condotto dalla g. m. del Sereniss. D. R. e stipendiato dalla vivente Altezza Sereniss. di Parma . . . i più intelligenti dell' Arte voluntariamente concedendo nella corrente attione la palma alla Signora Settimia . . .*

[3] P. E. Ferrari, l. c. S. 9 schreibt irrthümlich *Alberto*. Kompositionen G.'s (außer der von Eitner, l. c. angeführten) finden sich im MS. in der *Bibl. nazionale* zu Florenz (Klasse XIX, Cod. 22), gedruckt noch ein dreistimmiges *Da la fonte del core* in den im bibliogr. Theile unter 1617 näher angegebenen *Musiche per la Maddalena*.

[4] Siehe Dok. 19. — *cantori Romani et Modenesi et sonatori Piacentini . . .*

[5] Siehe Dok. 20, ein für die Sängerverhältnisse damaliger Zeit schätzbarer Beitrag. Der Leser möge sich von dem Werthe des Fundes selbst überzeugen.

rungen im Dezember 1628 wirklich selbst geleitet habe, ließ sich aus den mir zur Einsicht überlassenen Dokumenten nicht ermitteln.

3.

1628—1643.

Wir kommen nun zur Betrachtung der letzten 15 Lebensjahre unseres Meisters. Leider sind für diesen Zeitabschnitt nicht mehr so reiche Quellen vorhanden wie für die früheren Epochen. Die letzten, Monteverdi betreffenden Dokumente des Archivs Gonzaga, das uns für die Darstellung seines Lebensganges so außerordentlich reiche Hülfsmittel darbot, sind diejenigen aus dem Jahre 1628, welche wir oben schon bei der Schilderung des Schicksals des jungen Massimiliano Monteverdi citiert haben. Das Aufhören der Korrespondenz Monteverdi's mit dem Hofe von Mantua hat sicher seinen Grund in dem großen politischen Unglück, das um jene Zeit über das einst so blühende Herzogthum hereinbrach.

Vincenz II. überlebte seinen Bruder nur um 14 Monate. Am Weihnachtstage des Jahres 1627 verschied er, und damit war die direkte Linie des Hauses Gonzaga erloschen. Wegen der Erbfolge entspann sich nun zwischen Savoyen, Nevers und Österreich jener unselige Streit, der zum Kriege und endlich, im Jahre 1630, zur Plünderung Mantuas führte. Drei Tage lang wütheten die kaiserlichen Truppen in der eroberten Stadt. Ihrer Zerstörungsgier fielen die herrlichen Schätze zum Opfer, die mehrere Generationen eines kunstsinnigen, an Pracht und Prunk jeder Art gewöhnten Fürstengeschlechtes aufgesammelt hatten. Speziell der Musikforschung sind durch jene entsetzliche Zeit die kostbarsten Dokumente entrissen worden. War doch der mantuanische Hof schon seit den Tagen des Marchese Franz II. († 1519) und seiner Gemahlin Isabella der Mittelpunkt des musikalischen Lebens von ganz Oberitalien! Und nun erst während der Regierung der Herzöge Wilhelm und Vincenz! Von Musikdruckwerken und -Manuskripten des 16. und 17. Jahrhunderts ist, soweit ich mich überzeugen konnte, auch nicht ein einziges Stück des ehemaligen Reichthums übrig geblieben.

Monteverdi hatte im Jahre 1628 schon das 61. Lebensjahr überschritten; sein Ruhm verringerte sich aber keineswegs mit dem beginnenden Alter, seine Thatkraft blieb ungebrochen. Nach wie vor ward er als größter Tonmeister seines Vaterlandes gepriesen. Und wer nach dem Centralpunkte des damaligen italienischen Musiklebens fragte, wurde auf die stolze, reiche Lagunenstadt verwiesen, in der

ein Monteverdi lebte und wirkte. Dürfen wir uns daher wundern, daß unser Landsmann Heinrich Schütz »zu fortstellung seiner Profession« (in den Jahren 1628/9) gerade nach Venedig ging, um — wie er selbst sagt[1] — »der inzwischen auffgebrachten Neuen, und heutiges Tages gebrauchlichen Manir der Music sich zuerkundigen«? Schütz befand sich damals, wie bekannt, zum zweiten Male in Venedig; sein Name war schon hoch berühmt, und so durfte ihm Monteverdi »persönliche Annäherung kaum versagen«.[2] Leider fehlt über den Verkehr beider Männer jede nähere Nachricht. Wie hoch übrigens Heinrich Schütz unsern Monteverdi schätzte, werden wir weiter unten erfahren.

Im Jahre 1628 komponierte Monteverdi fünf von Giulio Strozzi gedichtete Sonette. Wir kennen nur den Text derselben,[3] die Musik ist verloren gegangen. Sie wurde im venetianischen Arsenal bei Gelegenheit eines Festmahls der Signoria gesungen.

Nach Caffi (l. c. I, 229) soll Monteverdi im folgenden Jahre zur Geburtsfeier eines Sohnes des Gouverneurs von Rovigo, Vito Morosini, eine »Cantate«, *Rosaio Fiorito* betitelt, komponiert haben. Das Stück soll ferner bei der genannten Feier von der dortigen *Accademia de' Concordi* vorgetragen worden sein. Aus welcher Quelle Caffi diese Notiz entnommen, hat er verschwiegen. Fétis und Ambros haben sie ihm auf Treu und Glauben nacherzählt. Wir werden gut thun, die ganze Geschichte zum mindesten anzuzweifeln. Die erwähnte »Cantate«, eine Dichtung Gasparo Bonifaccio's, wurde zweimal gedruckt: zum ersten Male 1629 in Rovigo[4] und dann ein Jahr darauf in Venedig.[5] In beiden Ausgaben nun wird von einer Musik oder Aufführung derselben kein Wort berichtet. Gesetzt, Caffi's Angaben seien wahr, so ist es völlig unverständlich, wie der Herausgeber des Textes beide Male sowohl die Musik des berühmten Markuskapellmeisters, als auch den Vortrag der *Accademia de' Concordi* übergehen konnte. Das Letztere widerspricht auch dem bekanntlich stark ausgeprägten

---

[1] In der Dedikation zu *Symphoniarum Sacrarum tertia pars . . . Dresden 1650.*

[2] Wie Winterfeld, l. c. II. S. 192 mit Recht hervorhebt.

[3] *I Cinque Fratelli, Sonetti di Giulio Strozzi, honorati di Musica dal Sig. Claudio Monteverde, e cantati nel Real convito fatto dalla Sereniss. Repubblica di Venetia nel suo famoso Arsenale. A' Serenissimi Principi D. Ferdinando II Gran Duca Quinto di Toscana, e D. Gio. Carlo de Medici suo fratello. Ven. Deuchino* MDCXXVIII. Ein Exemplar in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[4] *Applauso delle Muse per la nascita d'un figlio all' Ill^mo. Signor Vido* (!) *Morosini . . . Rovigo* (*Daniel Bissuccio*) *1629.* Ein Exemplar bewahrt die *Bibl. de' Concordi* zu Rovigo.

[5] *Rosaio Fiorito ai meriti dell' Illustriss. Sig. Vido* (!) *Morosini . . . poema faceto del Sig. Gasparo Bonifaccio. Venetia* (*Deuchino*) *1630.* Ex. wie oben.

italienischen Lokalpatriotismus. Zudem kann Monteverdi's Komposition keineswegs den Titel *Rosaio fiorito* geführt haben; denn so lautet das Aushängeschild einer ganzen Sammlung von Gedichten zu Ehren Morosini's und nicht etwa speziell dasjenige der »Cantate« für die erwähnte Geburtsfeier. Können wir endlich annehmen, daß ein solches Fest, wenn die *Accademia* wirklich daran theilgenommen hätte, in den Annalen derselben ganz und gar ignoriert worden wäre? Die Akten der *Concordi* wissen von alledem nichts, ebensowenig weiß davon der Verfasser einer Monographie über die genannte *Accademia*.[1]

Monteverdi's nahe Beziehungen zu Girolamo Mocenigo in Venedig sind im Voraufgegangenen schon einmal, bei der Besprechung des *Combattimento di Tancredi & Clorinda*, kurz erwähnt worden. Unser Meister muß in jenem Patrizier einen warmen Beschützer gefunden haben; denn in seinen Briefen nennt er ihn mehrfach seinen »besonderen Herrn«. Im Hause desselben[2] wurde nun 1630 zur Hochzeitsfeier von Mocenigo's Tochter Giustiniana mit Lorenzo Giustiniani eine neue Oper Monteverdi's, *Proserpina rapita*, aufgeführt. Der Text, von Giulio Strozzi gedichtet, erschien im April 1630 mit einer Widmung an den Vater der Braut.[3] Im Jahre 1644 wurde das Libretto abermals gedruckt (Venedig, bei Pietro Milocco), diesmal jedoch der Musik Francesco Sacrati's dienend.[4] Monteverdi's *Proserpina* theilt das Schicksal aller seiner späteren Opern: sie ist nicht mehr aufzufinden.

Noch im selben Jahre (1630) soll in Bologna, im dortigen *Teatro Guastavillani* (später *Formagliari*, auch *de' Casali* genannt), die Oper *Delia e l'Ulisse* mit der Musik von Claudio Monteverdi und Francesco Manelli aufgeführt worden sein. Gaetano Giordani will das gedruckte Libretto in der Buchhandlung von Spada in Bologna gesehen haben.[5] Gewiß kommt es uns nicht zu, seine Versicherung zu bezweifeln.

---

[1] Nicolo Biscaccia: *L'Accademia de' Concordi in Rovigo. Venezia (Naratovich) 1846.*

[2] In der *Calle delle Razze* (jetzt *Hôtel Danieli*).

[3] *Proserpina Rapita Anatopismo del Signor Giulio Strozzi, honorato di Musica dal Sig. Claudio Monteverde e rappresentato in Venetia ne' fortunatissimi sponsali de gl'Illustriss. Signori Giustiniana Mozzenigo* (!) *e Lorenzo Giustiniani.* (s. a.) Am Schluß die Druckerfirma: *In Venetia, MDCXXX. Appresso Evangelista Deuchino* ... Dedikation des Druckers (resp. Verlegers) aus Venedig, vom 16. April 1630. Ein Exemplar befindet sich in der *Bibl. nazionale* zu Florenz.

[4] Vergl. Galvani, l. c. S. 57.

[5] Siehe G. Giordani: *Intorno al Gran Teatro del Comune e ad altri minori in Bologna ... Bol. 1855.* S. 62. »*Le glorie della Musica e della Poesie* (!) *rappresentandosi in Bologna la Delia e l'Ulisse nel teatro degli illustrissimi Guastavillani. Bologna 1630* in 4°, musica di Claudio Monteverdi e di Francesco Manelli.«

doch ist es auffallend, daß die genannte Kompagniearbeit nirgends sonst erwähnt wird.

Im schönen Italien brach um diese Zeit jene grauenhafte Seuche, die Pest, aus. Auf ihrem unheilvollen Zuge kam sie auch nach Venedig und forderte hier, wie überall, Tausende von Menschenleben. Allein im Stadtbezirk Venedig sollen, nach den Berichten der Chronisten, über 46000 Personen damals gestorben sein.[1] Erst am 28. November 1631 konnte vom Dogen Francesco Erizzo das Erlöschen der furchtbaren Krankheit verkündet werden. Hieran schloß sich noch am selben Tage ein feierliches Dankfest in S. Marco. Die Beschreibung desselben ist uns von dem Geistlichen Antonio de Episcopis (de' Vescovi)[2] überliefert worden. »Die Komposition der Messe,« so berichtet er, »war eine Arbeit des Kapellmeisters Claudio Monteverdi, jenes Ruhmes unseres Jahrhunderts; beim Gloria und beim Credo ließ er den Gesang durch Posaunen begleiten, damit einen vortrefflichen und wunderbaren Zusammenklang hervorbringend.«[3]

Der erschütternde Eindruck der Folgen jener entsetzlichen Pest mag nicht ohne Einfluß auf den Entschluß Monteverdi's gewesen sein, in den Priesterstand zu treten. Auf dem Titelblatt seiner 1632 veröffentlichten *Scherzi musicali in stil recitativo* wird er zum ersten Male mit der nur einem Geistlichen zukommenden Bezeichnung »Reverendo« genannt. Aus Caberloti's Angaben,[4] Monteverdi habe nach 20jährigem Dienste in S. Marco das geistliche Gewand erwählt und noch zwei Jahrfünfte lang die priesterlichen Funktionen ausüben können, möchte man freilich besser das Jahr 1633 als das Übertrittsjahr Monteverdi's in den geistlichen Stand bezeichnen; doch darf man nicht übersehen, daß Caberloti sich nur in runden Zahlen ausdrückt und somit einer strengeren Zeitbestimmung aus dem Wege geht.

Die eben citierten *Scherzi musicali in stil recitativo*[5] gab 1632 Bartholomeo Magni in Venedig heraus; von ihm ist auch die Widmung

[1] Siehe Casoni: *La Peste di Venezia nel MDCXXX, Ven. 1830.*

[2] Derselbe, welcher später (1644) Monteverdi in den *Fiori poetici* auf S. 20, 40, 61, 62, 63 und 66 durch lateinische und ital. Gedichte verherrlichte.

[3] *— si cantò una solennissima messa, facendo il Signor Claudio Monteverdi maestro di cappella, gloria del nostro secolo, alla Gloria e al Credo uscir il canto con le trombe squarciate con isquisita e maraviglia armonia . . .* Vergl. Cappelletti: *Storia della Repubblica di Venezia* (Ven., Antonelli 1850 ff.) Bd. X, S. 203.

[4] *Laconismo,* S. 10 *— procurò nell' avanzo de' suoi studij avanzarsi ancora nella Virtù non havendo nel longo spatio di vinti anni intieri dato saggio, che di prudente, e savio, e sopra'l tutto di Religioso . . . che per tanto deposto l'habito secolare vestì, l'Ecclesiastico, e si fece Sacerdote . . . due altri lustri permise il Cielo, che Claudio Sacerdote praticando tutte le Religiose conditioni . . .*

[5] Zu unterscheiden von den 1607 zuerst veröffentlichten *Scherzi musicali à tre voci.*

an Pietro Capello, den Gouverneur von Capo d'Istria, unterzeichnet. Es scheint danach, daß Monteverdi wenig oder gar keinen Antheil an der neuen Veröffentlichung gehabt habe. Er wird übrigens in der Dedikation mit überschwenglichen Worten gefeiert[1] — ein Lob, welches, aus dem Munde des Verlegers kommend, nicht viel zu bedeuten hat und gar zu sehr dem Lärm der Reklametrommel ähnlich klingt.

Um dieselbe Zeit beschäftigte sich Monteverdi viel mit der Abfassung der schon 1605 in seinem fünften Madrigalbuche versprochenen Schrift über die *Seconda Pratica*. Wir erinnern uns, daß er damit die Absicht verband, auf Artusi's Kritik zu antworten, seine Kunstprinzipien ausführlich zu erläutern und ihre volle Berechtigung nachzuweisen. Er mochte wohl erkannt haben, daß er für eine solche Arbeit nicht geschaffen sei und seine Kraft besser auf dem ihm eigenen Felde verwerthen könne. Die angefangene Rechtfertigung blieb daher Jahre lang liegen, ohne daß sie wesentlich gefördert wurde. Endlich, gegen 1633, nahm er sie wieder auf, doch — wie er selbst gesteht[2] — nur gezwungen, um eben dem öffentlichen Versprechen Genüge zu thun. In seinen letzten uns erhaltenen Briefen, vom 22. Oktober 1633 und 2. Februar 1634,[3] verbreitet er sich in eingehender Weise über die seiner Arbeit zu Grunde liegende Disposition. »Der Titel des Buches,« so schreibt er, »wird so lauten: *Melodia, overo seconda pratica musicale*. Den drei bei der Komposition zu berücksichtigenden Theilen gemäß ordne ich das Buch in drei Abschnitte. Im ersten behandle ich den Text (*oratione*), im zweiten die Harmonie und im dritten die Rhythmik. Ich gebe mich der Hoffnung hin, daß meine Auseinandersetzungen der Welt nicht unlieb sein werden; habe ich sie doch praktisch erprobt, als ich den Klagegesang der *Arianna* schrieb. Damals bot sich mir kein Mittel dar, das mich auf den natürlichen Weg der Nachahmung (der Affekte) leitete, und noch viel weniger mich lehrte, worin denn eigentlich die Nachahmung zu bestehen habe und wie sie auszuführen sei.« In dem zweiten der eben citierten Briefe, die übrigens beide an ein und dieselbe Person[4] gerichtet sind, setzt Monteverdi seine Mittheilungen

---

[1] — *essendo compositioni del . . ., soggietto tanto degno, che il nostro secolo si potrà gloriare d'esser stato singolarmente favorito dal Cielo di godere le virtù di si celebre huomo . . .*

[2] In seinem Briefe vom 22. Okt. 1632. Orig. im *Istituto musicale* zu Florenz. Siehe Dok. 21.

[3] Siehe Dok. 21 und 22.

[4] Der Adressat ist mir unbekannt; er war, wie sich aus den Briefen ergiebt, ein in Rom lebender Geistlicher, Verfasser eines *libro di Musica* (d. h. eines Buches über die Musik) und Erfinder eines von M. gelobten Musikinstruments.

über die *Seconda Pratica* fort. Schon vor 20 Jahren, so berichtet er, habe er Vincenzo Galilei's Buch von der Musik der Alten[1] gelesen und daraus die von diesen angewendete Tonschrift kennen gelernt; er habe sich aber nicht viel bemüht, dieselbe zu erforschen, denn sicher wäre er damit doch nicht zu Stande gekommen, und zwar besonders wegen des gänzlichen Mangels an praktischen Beispielen jener Musik. Seine Studien hätten sich vielmehr auf die Werke der besten Philosophen und Naturforscher gerichtet. Dadurch sei ihm klar geworden, daß die in der *Seconda Pratica* in den Vordergrund gestellte Nachahmung und Berücksichtigung (*sodisfatione*) der Natur und Wirklichkeit mit der Lehre der Philosophen im Einklang stehe, daß aber andererseits jene Lehre nichts mit den Regeln der *Prima Pratica* zu schaffen habe.[2] Er wolle überhaupt den Nachweis liefern, daß er (und damit auch die ganze moderne Kompositionsweise) viel größere Anregung und Förderung jenen Philosophen verdanke als der nur auf dem harmonischen Elemente basierenden älteren Kunst. Die angefangene Schrift wurde, wie schon an anderer Stelle erwähnt, nicht vollendet und blieb daher ungedruckt.[3] Leider ist von dem Manuskript, also auch von dem Werke selbst jede Spur verloren.

Aus dem gleichen Briefe (vom 2. Februar 1634) erfahren wir auch, daß Monteverdi, bewogen durch seine glückliche Errettung aus der großen Pestgefahr, eine Pilgerfahrt nach Loreto beabsichtigt hat. Ob nun wirklich der damals 67jährige Meister die weite, beschwerliche Reise unternommen und, wie er Willens war, sie sogar bis nach Rom ausgedehnt habe, ist nicht bekannt. Doch wird er sich kaum davon haben abhalten lassen und gewiß dem Zuge seines frommen Gemüthes gefolgt sein.

Im Jahre 1638 veröffentlichte er sein achtes Madrigalbuch und widmete dasselbe dem Kaiser Ferdinand III. Wie aus dem Dedikationsbriefe hervorgeht,[4] hatte er die nämlichen Kompositionen abschriftlich schon Ferdinand II. übersendet, wahrscheinlich zu der Zeit,

---

[1] Er meint Galilei's *Discorso della musica antica e moderna, Fiorenza 1581.*

[2] M. drückt sich an dieser Stelle sehr undeutlich aus. Ich hoffe, wenigstens den ungefähren Sinn wiedergegeben zu haben.

[3] — (fu) *dietro alla compositione d'un volume, nel quale notificando i più occulti arcani della sua disciplina era per impedire, che mai più ne' secoli venturi restassero nascoste a' studenti le vere stradde (!) per facilitarsi l'acquisto della perfettione dell' arte Musica. Ma l'empia morte ... ha cagionato, che come imperfetta resti priva della luce della stampa.* Vergl. Caberloti's *Laconismo*, S. 10.

[4] *Presento a i piedi della Maestà Vostra ... queste mie compositioni musicali. Ferdinando, il gran Genitore della Maestà Vostra, degnandosi, per la sua innata bontà, di gradirle, & honorarle scritte, mi ha conceduto quasi un authorevole passaporto per fidarle alla stampa.*

da er sich um ein Kanonikat in Cremona bewarb. Das neue Werk enthielt unter anderen Stücken auch den bereits 1608 in Mantua aufgeführten *Ballo dell' ingrate* und den schon 1624 komponierten *Combattimento di Tancredi & Clorinda*. Wir erinnern uns, daß Monteverdi in dem *Combattimento* eine neue, von ihm erfundene Stilgattung zur Anwendung brachte. Das Wesen derselben versucht er nun im Vorworte zum achten Madrigalbuche ausführlich zu erklären. Seine Worte sind von so großer Wichtigkeit und beanspruchen ein so hohes Interesse, daß es gerechtfertigt erscheint, sie hier in vollständiger Übersetzung[1] wiederzugeben:

»Ich habe erkannt, daß sich unsere Leidenschaften oder Gemüthsbewegungen in drei hauptsächlichen Graden ausdrücken, in Zorn, besonnener Mäßigung (*temperanza*) und Demuth oder Flehen; dies versichern uns auch die besten Philosophen, ja selbst die Natur unserer Stimme weist uns darauf hin durch ihre hohe, tiefe und mittlere Tonlage. Jene drei Grade werden nun auch deutlich durch die Musik erwiesen, nämlich durch diejenige erregten, weichen und gemäßigten Charakters (*concitato, molle, & temperato*). In allen Werken früherer Komponisten fand ich wohl Beispiele des Weichen und Gemäßigten, aber nicht des Erregten, obwohl diese musikalische Ausdrucksweise schon von Plato im dritten Buche der Rhetorik[2] beschrieben wurde: »»Nimm jene Harmonie, welche in Ton und Stimme die eines tapfer in die Schlacht Ziehenden nachahmt.«« Da ich mir nun wohl bewußt war, daß gerade die Gegensätze am meisten unsere Seele bewegen, und dies der Endzweck jeder guten Musik ist, wie Boethius[3] versichert — indem er sagt, die Musik sei von Natur mit uns verknüpft und veredle entweder die Sitten oder verderbe sie — so bemühte ich mich eifrig um die Wiederauffindung jener (verlorenen) musikalischen Ausdrucksweise. Nachdem ich in Erwägung gezogen, daß, den Berichten aller besten Philosophen gemäß, für kriegerische und gewaltig erregte Tänze das schnelle pyrrhychische Versmaß angewendet wurde, das langsame spondeische aber für die entgegengesetzten, begann ich einzusehen, daß die nur einmal zu Gehör gebrachte Viervierteltelnote (*la semibreve*) dem einen spondeischen Schlag (*tocco*) entspräche, daß sie jedoch, in 16 Sechszehntelnoten (*semicrome*) aufgelöst, jede nacheinander angeschlagen und mit einem Zorn und Unwillen enthalten-

[1] Original siehe Dok. 23.

[2] Die citierte Stelle steht vielmehr in Plato's *de rep.* III, 10: *κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν, ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου (καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ) πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσῳδίας.*

[3] *De Musica*, lib. I, cap. 1. *Musicam naturaliter nobis esse conjunctam et mores vel honestare vel evertere.*

den Texte in Verbindung gebracht, schon eine Ähnlichkeit von dem erzeugte, was ich suchte, obgleich der Text der Schnelligkeit des Instruments nicht zu folgen vermochte. Um nun meinem Versuche einen praktischen Ausdruck zu geben, nahm ich den göttlichen Tasso vor, jenen Dichter, der alle Leidenschaften, die er beschreiben will, mit größter Eigenart und Natürlichkeit auszudrücken weiß. Ich fand nun für meine musikalische Bearbeitung die Beschreibung des Kampfes zwischen Tancred und Clorinda geeignet;[1] denn hier hatte ich Krieg, Bitte, ja selbst den Tod durch Gesang auszudrücken. Im Jahre 1624[2] ließ ich meine Komposition zu jenem *Combattimento* aufführen im Hause meines ganz besonderen Herrn und Beschützers, des Hochedlen Girolamo Mozzenigo, eines hervorragenden Würdenträgers in der erlauchten Republik. Die Musik wurde in Gegenwart des venetianischen Adels vorgetragen und fand großen Beifall und viel Lob. Nachdem mir einmal die musikalische Nachahmung des Zornes gelungen war, fuhr ich mit um so größerem Eifer fort, weitere Kompositionen dieser Art für Kirche und Kammer zu schreiben. Dieselben wurden nun nicht allein von den Kunstgenossen mit vielem Lob bedacht, sondern auch zu meiner großen Freude und Ehre nachgeahmt. Es liegt mir daran, daß man wisse, daß die Erforschung und der erste Versuch solcher der Tonkunst so nothwendigen Ausdrucksweise von mir herrühre. Ohne dieselbe war die Musik nur unvollkommen, da man blos den Charakter des Weichen und Gemäßigten wiederzugeben wußte. Anfangs erschien den Musikern, besonders demjenigen, der den *Basso continuo* zu spielen hatte, das 16malige Anschlagen einer Saite in einem Takte als etwas höchst Lächerliches; sie gaben deshalb den Ton nur einmal im Takte an, brachten somit statt des pyrrhychischen Maßes das spondeische zu Gehör und zerstörten also ganz die Nachahmung des erregten Textinhaltes. Man möge daher darauf achten, den *Basso continuo* mit allen seinen Begleitungen in der vorgeschriebenen Weise zu spielen und auch die übrigen Vortragsangaben gehörig zu befolgen. Die Spielmanier hat überhaupt auf dreierlei Rücksicht zu nehmen, auf den (begleitenden) Text, die Harmonie (mit den Gesangsstimmen) und den Rhythmus.[3] Die von mir wiedergefundene Art des kriegerischen Aus-

[1] Siehe *Gerusalemme liberata*, Canto XII, St. 52—68.

[2] Im *Basso continuo* giebt M. betreffs der scenischen Aufführung des *Combattimento* wichtige Anweisungen und sagt dort, daß in solcher (wie beschriebenen) Weise das Stück vor »nun schon 12 Jahren« im Hause Mocenigo's vorgetragen worden sei. Damit wäre also das Jahr 1626 gemeint, doch ist wohl die obige ausdrückliche Zahlenangabe dieser unbestimmten vorzuziehen.

[3] Nur so ist wohl die betreffende Stelle zu verstehen. M.'s Worte lassen an

druckes veranlaßte mich, einige solche Madrigale zu komponieren. Ich habe dieselben Madrigali *Guerrieri* genannt. Da man nun die an den Höfen der Fürsten gespielte Musik in Theater-, Kammer- und Tanzmusik einzutheilen pflegt, so habe ich die genannten drei Arten in meinem gegenwärtigen Werke mit der »Intitulatione«) *Guerriera*, *Amorosa & Rappresentativa* angedeutet. Wohl wissend, daß meine Kompositionen unvollkommen sind, da ich überhaupt nur wenig kann und vermag, besonders aber im Ausdruck des Kriegerischen, als einer ganz neuen Art, so bitte ich den gütigen Leser, wenigstens meinen guten Willen freundlich aufzunehmen, und erwarte ich, daß Andere jene Ausdrucksweise zu größerer Vollkommenheit bringen werden.«

Die von Monteverdi in der obigen Vorrede schon angedeutete Nachahmung seiner neuen Kompositionsweise ging bald auch von außeritalienischen Tonmeistern aus. Ohne Zweifel ist mit jener neuen Stilgattung die »dem meisten theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier«[1] gemeint, welche Heinrich Schütz zum Gegenstande eifrigen Studiums machte und durch seine Kompositionen in Deutschland einführte. Damit ist denn auch am besten die hohe Würdigung erwiesen, die der große deutsche Meister dem Monteverdischen Genius darbrachte. Wir dürfen nicht übergehen, daß Schütz unsern Monteverdi noch in einer besonderen, bei den Komponisten damaliger Zeit sehr beliebten Weise zu ehren suchte: Er legte einem seiner geistlichen Gesänge[2] die Motive des Monteverdi'schen Madrigals *Armato il cor* und der Ciacona *Zefiro torna* unter, lehnte sich also absichtlich an Monteverdi an, jedoch mit dem Bemerken: »Wolle aber deßwegen niemand meine übrige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehen, als der ich nicht gefliessen bin, mit frembden Federn meine Arbeit zu schmücken.«[3]

Einen weiteren Beweis von dem großen Aufsehen, das Monteverdi's neuestes Werk und die darin enthaltene gedankenvolle Vor-

---

Deutlichkeit viel zu wünschen: — *le maniere di sonare devono essere di tre sorti, oratoria, Armonicha, & Rethmicha* (!) . . .

[1] Wie sich Schütz ausdrückt in der Vorrede zu *Symphoniarum sacrarum secunda pars* (*Dresden 1647*).

[2] *Es steh Gott auff* in der oben citierten *Sec. pars symphon. sacr.*

[3] An dieser Stelle seien auch ähnliche, unserm Meister erwiesene Ehrenbezeugungen erwähnt: Eine vierstimmige Kanzone, *La Monteverde* betitelt, veröffentlichte 1615 Tarquinio Merula in seinem *Primo libro delle Canzoni à 4 per sonare* (*Ven. Gard.*); eine 13stimmige Kanzone, ebenfalls *La Monteverde* genannt, findet sich in Pietro Lappi's *Canzoni da suonare . . . lib. I. Ven.* (*Gard.*) *1616*. Claudio Saracini widmete 1620 seine Komposition *Udite lagrimosi spirti* dem *Molto Illustre Sig. Cl. Montev.* Vergl. Saracini's *Seconde Musiche . . . Ven. Aless. Vinc. 1620.*

rede in den weitesten Kreisen der damaligen musikliebenden Welt erregten, finden wir in Johann Albert Ban's (Bannius) Vorbericht zu seinem 1642 in Amsterdam erschienenen *Zangh-Bloemzel.*[1] Ban unterzieht daselbst Monteverdi's Verdienste einer höchst interessanten Kritik. Lassen wir ihn selbst reden: »Unter allen Übrigen jedoch schätzte ich am meisten Herrn Claudio Monteverde[2] . . . Im vergangenen Jahre, 1641, habe ich eine Vorrede des Herrn Monteverde erhalten und gelesen, in welcher er den Unterschied der Zeit und die Zeitzahlen beobachtet und beschrieben hat: indem er hindeutete auf die griechischen Sangesfüße: Spondeus, der zwei lange Silben hat, und Pyrrhychius, der zwei kurze Silben hat. Den ersteren, welcher sich zu maßvollen und majestätischen Worten eignet, verglich er mit einer Viervierteltelnote (*met een heele maet*), genannt halbkurz (d. i. *semibrevis*); den zweiten, den Pyrrhychius, setzte er den 16 Sechszehntelnoten gleich (*vergelykende met XVI dubbelhaekte zangh-merken*), passend für den Ausdruck aller raschen Dinge. Mit diesen brachten die Alten alle Veränderungen, nach seiner Meinung, zum Ausdruck. Dieser große Mann hat fürwahr Viel geleistet, wenngleich es nur ein Theil der (zu erstrebenden) herz- und sinnbewegenden Kraft (*zinroerende kracht*) ist . . . Wahrlich Monteverde hat bewiesen, daß sein erstes und zweites Buch der Madrigale, dem Stil Luca Marenzio's folgend, — der seinerseits Nachfolger Giaches de Wert's war, eines Niederländers, zu Antwerpen geboren, wie ich vernommen habe — geringwerthiger sind als sein zweiter Stil im dritten, vierten und fünften Buche. Weiterhin stehen diese Bücher tiefer als sein letztes Werk, welches diesem Beobachter nach (d. h. Monteverdi's Angabe nach) im Jahre 1624 zum ersten Male öffentlich in Venedig aufgeführt wurde.[3] . . . Niemand unter allen den Übrigen hat soviel in der Gesangskunst geleistet als dieser lobwürdigste Mann. Hätte er aber noch die Kraft der Töne, d. h. der Stimmenstufen und Stimmensprünge,[4] ebenso erforscht, so würde er viel weiter gekommen sein und Wunderbares zu Stande gebracht haben. Vielleicht ist sein kluger Geist damit noch beschäftigt, was ich im Grunde meines Herzens wünsche; denn für einen aufrichtigen Wissensfreund und eine kunstliebende Seele ist

[1] Abgedruckt in *Correspondance et oeuvre musicales de Const. Huygens, publiées par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land. Leyde (Brill, 1882.* Siehe S. CXXVIII ff.

[2] *Doch onder alle andere zoo waerdere ik meest de Heere Claudio Monteverde . . .*

[3] Nicht das ganze Werk, sondern, wie wir wissen, nur der *Combattimento di Tancredi & Clorinda.*

[4] *Niemant van alle de anderen heeft ooyt zoo veel in de zanghkunst bestaen als deze lofwaerdigste man. Maer hadde hy den kracht der geluyden, te weeten de Stemtrappen ende stem-sprongen mede zoo doorgront, hy zoude veel veerder gekomen ende wonderlyker dingen gedaen hebben.*

nichts angenehmer, als viele Genossen zu finden auf seinem Arbeitsfelde.«

Es dürfte interessant sein zu erfahren, ob und wie jener gelehrte holländische Musiker, der übrigens ein Freund Descartes' war, in seinen eignen Kompositionen die von ihm erstrebte »sinnrührende Kraft« wirklich erreicht und auszudrücken vermocht habe. Doch gehört die Untersuchung dieser Frage nicht hierher. Die citierten Bruchstücke aus Ban's Vorrede kennzeichnen den Verfasser als einen feingebildeten, geistreichen Kopf; sein obiges Urtheil muß daher als ein höchst beachtenswerthes angesehen werden. Daß Monteverdi ihm nicht genügend die seelischen Erregungen darzustellen wußte, hob er noch an einer anderen Stelle, in einem Briefe an William Boswel, hervor.[1] »Die Italiener,« heißt es dort, »haben zuerst in ihren Madrigalen Text und Musik einander angepaßt, doch nicht mit genügender Sorgfalt und Entschiedenheit; besser schon die Franzosen in ihren *Airs de Cour*. Doch alle diese Musik, obwohl sie ergötzt, vermag nicht die Seele zu bewegen . . . Claudio Monteverde hat in seinem vierten, fünften, sechsten und siebenten Madrigalbuche ganz besonders jenen pathetischen Ton anzuschlagen versucht, ihn auch wirklich berührt, aber eine erschöpfende Wiedergabe desselben hat er nicht erreicht.«

Von französischen Urtheilen über Monteverdi's neue Kompositionsweise ist mir nur wenig (und nur Unbedeutendes) bekannt geworden. André Maugars spricht in seinem Berichte[2] über die italienische Musik seiner Zeit (um 1640) von dem »großen Monteverde, der eine neue, wunderbare Kompositionsmanier sowohl für Instrumente, wie für Gesang erfunden habe«;[3] er bezeichnet denselben als »einen der ersten Komponisten der Welt«, würdigt aber die Werke des Gerühmten keiner näheren Betrachtung. An dieser Stelle mag auch das Lob Thomas Gobert's, des französischen Hofkapellmeisters unter Ludwig XIII. und XIV., Platz finden. In einem seiner Briefe[4] tadelt

[1] Vergl. Jonckbloet-Land, l. c. S. LXIII. — *Claudius Monteverde libro 4, 5, 6, 7 Madrigalium Pathemata animi prae omnibus tentavit, et tetigit, licet rem non praestiterit.*

[2] Erschien zuerst 1639 oder 1640 in Paris unter dem Titel *Response faite à un curieux sur le Sentiment de la Musique d'Italie* . . . neu herausgegeben von Er. Thoinan, Paris (Claudin) 1865; in deutscher Übersetzung von W. J. v. Wasielewski im X. Bande der *Monatshefte für Musik-Geschichte*, S. 3 ff.

[3] . . . *ce grand Monteverde, Maistre Compositeur de l'Église Saint-Marc, qui a trouvé une nouvelle manière de composer très-admirable, tant pour les Instrumens que pour les Voix, qui m'oblige à vous le proposer comme un des premiers Compositeurs du monde* . . .

[4] Aus Paris, 17. Juli 1646. Siehe Jonckbloet-Land, l. c. S. CCXIV.

er die Madrigale des Principe di Venosa, sie enthalten, nach seiner Meinung, wenig Gutes, doch diejenigen Monteverdi's seien voll von Schönheiten aller Art.

Auffallenderweise findet man in Giambattista Doni's vielen Traktaten nicht ein einziges Mal ein näheres Eingehen auf Monteverdi's achtes Madrigalbuch und die darin zur Anwendung gebrachte neue Kompositionsmanier. Was jener Kritiker davon gehalten, entzieht sich demnach unserer Kenntniß. Es scheint mir von Werth zu sein, hier noch einmal Doni zu Worte kommen zu lassen. Zwar gehört das Citat nicht eigentlich hierher, aber an anderem Orte hätte es füglich nicht untergebracht werden können. Ich meine die interessante Parallele zwischen Monteverdi, Peri, Caccini und dem Principe di Venosa. »Monteverdi,« so schreibt Doni,[1] »ist mehr auf Anwendung der Dissonanzen bedacht, Peri hingegen weicht nur wenig von den gewöhnlichen Regeln ab. Bei Giulio Romano (Caccini) nimmt man eine größere Mannigfaltigkeit der Gedanken wahr. aber bei Peri eine edlere Ausdrucksweise, einen mehr tragischen Stil, doch derjenige Caccini's steht dem komischen näher. Während dieser nun in seinen Kompositionen viel schmückendes Beiwerk verwendet, ist jener (Peri) einfacher und erhabener. Was Monteverdi betrifft, so scheint es, als ob er mehr als jene die Härten im Kontrapunkt (absichtlich) suche.« »Die Gesänge des Fürsten (von Venosa),« meint Doni an anderer Stelle,[2] »sind melodisch mannigfaltiger als diejenigen des Claudio (Monteverdi), doch zeichnet sich dieser durch leichteren, anmuthigeren Rhythmus aus.«

Unseres Meisters Thätigkeit in den letzten fünf Jahren seines Lebens war hauptsächlich der Opernkomposition gewidmet. Er schuf in dem genannten Zeitraum nicht weniger als vier neue Werke dieser Art. Im Jahre 1637 hatte sich in Venedig das erste öffentliche Opernhaus (*Teatro San Cassiano*) aufgethan, dem schon 1639 zwei weitere folgten und 1641 sogar ein viertes. Die Venetianer waren also leidenschaftliche Freunde der Oper: gewiß sind denn auch in Folge der hohen Begeisterung für jene Kunstgattung die vier letzten Opern Monteverdi's entstanden. Die erste derselben, *L'Adone*, wurde im

---

[1] Vergl. *Trattati di Musica*, II. S. 128 — desgl. den *Appendice ai Trattati*, II. S. 50 ... *il Monteverdi cerca più le dissonanze, e il Peri poco si diparte dalle regole comuni. In Giulio Romano vi si scorge maggiore varietà di pensieri; ma nel Peri più nobili, e uno stile direi più tragico, siccome quell' altro ha più del comico, essendo quello più ornato e questo più semplice, e maestoso. Quanto al Monteverdi, pare che più di amendue cerchi le durezze nel Contrapunto* ...

[2] *Append. ai Trattati*, II. S. 63 — *le Melodie del Principe sono più varie nel Melos, che quelle di Claudio; ma queste nel Ritmo sono più leggiadre* ...

Herbst 1639 im *Teatro SS. Giovanni e Paolo* aufgeführt[1] und dort noch während des Karnevals des folgenden Jahres häufig wiederholt. Das Libretto, vom venetianischen Patrizier Paolo Vendramin verfaßt, erschien in Venedig, sicher in mehrfacher Auflage. Die mir bekannte Ausgabe[2] aber erwähnt Monteverdi's Autorschaft des musikalischen Theiles der Oper nicht. Wir dürfen sie aber kaum anzweifeln, stimmen doch Alacci[3] und Quadrio,[4] ja, auch der gewissenhafte neuere Geschichtsforscher der venetianischen Oper, Galvani, in ihren diesbezüglichen Angaben überein. Vielleicht hat dem einen oder anderen der genannten Gelehrten eine Librettoausgabe vorgelegen, in der ausdrücklich Monteverdi als Komponist der Oper genannt wird.

Venedigs drittes Operntheater, *Teatro San Moisè*, wurde im Winter 1639/40 mit Monteverdi's *Arianna* eröffnet. Daß die Oper ihren alten Ruf auch in Venedig bewährte, beweist am besten ihre außerordentliche Zugkraft. Sie behauptete sich bis zum Herbst 1640. Das Textbuch erschien, eigens für die venetianischen Aufführungen eingerichtet, bei Angelo Salvadori[5] und außerdem bei Antonio Bariletti in Venedig.[6] Die letztere Ausgabe enthält auch ein Sonett des vorzüglichen Theorbenspielers und berühmten Opernkomponisten Benedetto Ferrari: *Al Sig. Claudio Monteverdi, oracolo della musica.*

Im Jahre 1641[7] gab Monteverdi bei Bartolomeo Magni in Venedig seine *Selva Morale e Spirituale* in den Druck — das letzte Werk, dessen Herausgabe er selbst besorgte. Er dedicierte dasselbe der Wittwe Ferdinand's II.,[8] Eleonora Gonzaga. Der aus Venedig, am

[1] Vergl. Galvani, l. c. S. 30. Ambros' Angaben, l. c. IV. S. 362 sind unrichtig und unvollständig.

[2] *L'Adone Tragedia Musicale del Clarissimo Signor Paolo Vendramino, rappresentata in Venezia l'anno 1639. All' Illustrissimo Sig. Antonio Grimani fù dell' Illustrissimo Signor Vettor. In Venezia,* MDCXL. *Presso il Sarzina. Con licenza de' Superiori, e Privilegio.* Ein Exemplar im Besitze des Herrn Cav. Salvioli in Venedig.

[3] *Drammaturgia, Venetia* (*G. B. Pasquali*) *1755.* — S. 10.

[4] l. c. III, P. II. S. 509.

[5] *L'Arianna. Tragedia del Signor Ottavio Rinuccini, gentil' huomo della Camera del Rè Christianissimo. Rappresentata in musica. In Venetia,* MDCXXXX, *per Angelo Salvadori, libraro in Frezzaria.* Vergl. Galvani, l. c. S. 55.

[6] *L'Arianna del Sig. Ottavio Rinuccini. Posta in Musica dal Sig. Claudio Monteverdi. Rappresentata in Venetia l'anno 1640. Al Molto Illustre Signore il Sig. Bartolo Stucio. In Venetia,* MDCXL. *Per il Bariletti. Con Licenza de' Superiori, e Privilegi.* — Exemplare im *Liceo mus.* zu Bologna und in der Bibl. Basevi zu Florenz.

[7] Das im *Liceo mus.* zu Bologna befindliche Exemplar hat zwei Titelblätter, deren erstes die Jahreszahl 1640 trägt. Fétis' und Canal's Angaben, die *Selva* sei bereits 1623 gedruckt worden, sind unrichtig.

[8] Nicht der Gemahlin Leopold's I., wie Ambros (l. c. IV, 354) angiebt.

1. Mai 1641 datierte Widmungsbrief[1] bekundet seine immer noch große Anhänglichkeit an das Haus Gonzaga. Das aus diesem Briefe für unsere Darstellung Wichtige haben wir schon an anderer Stelle verwerthet. Von dem Inhalte der *Selva* sei hier nur die letzte Nummer genannt, der *Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna*;[2] es ist dies die schon im Voraufgegangenen erwähnte Umwandlung des berühmten Lamento in eine Marienklage.

Das *Teatro SS. Giovanni e Paolo* brachte 1641 Monteverdi's *Nozze d'Enea con Lavinia* zur Aufführung, und im selben Jahre spielte man im *Teatro S. Cassiano* noch eine andere Oper unseres Meisters, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*. Von beiden Stücken, die Giacomo Badoaro gedichtet hatte, wurden nur die Inhaltsangaben (*argomenti*) und Scenarien gedruckt,[3] doch sind die vollständigen Texte erhalten; sie befinden sich handschriftlich in der Markusbibliothek zu Venedig. Im *Argomento* der zuerst angeführten Oper feiert Badoaro den Komponisten in begeisterten Worten. Die Musik, besonders die Theatermusik, so drückt er sich aus, verdanke Monteverdi ihre höchste Vollendung; überall, in fernsten Ländern, wo nur immer die Tonkunst ausgeübt werde, sei Monteverdi's Name rühmlichst bekannt, und die Werke desselben würden die Zeit überdauern. Am gleichen Orte räumt auch Badoaro ein, er habe bei der Ausarbeitung seiner Oper dem Verlangen des Komponisten vielfach nachgegeben, einen großen Theil seines Entwurfs fallen lassen und — wie es Monteverdi's Wille war — mehr Aufmerksamkeit der Anbringung von leidenschaftlichen Gemüthsbewegungen geschenkt.[4]

Die Partitur des *Ritorno d'Ulisse in Patria* soll nach Ambros' Versicherung[5] in einem wohl erhaltenen Exemplare, mit Anmerkungen von Monteverdi's eigener Hand versehen, in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt sein. Wären diese Angaben richtig, so besäßen wir wenigstens eine der Spätlingsopern Monteverdi's und dürften uns dieses höchst werthvollen Schatzes wegen glücklich preisen. Leider aber können wir den Ambros'schen Angaben nicht unbedingt zustimmen. Ich habe mich durch Vergleichung des Badoaro'schen Textes mit dem Wiener Manuskript überzeugt, daß dieses mit der 1641 in

[1] Siehe Dok. 2.

[2] Fantoni's Behauptung (*Storia univ. del Canto. Milano 1873.* Bd. I, 153), der *Lamento d'Arianna* sei erst 10 Jahre nach Monteverdi's Tode »den Versen des Stabat Mater« angepaßt worden, ist somit grundlos. Man verbessere auch Davari, l. c. S. 53.

[3] Vergl. Quadrio, l. c. III. P. II. S. 466, desgl. Galvani, l. c. S. 30 und 19.

[4] *Ho io schifati li pensieri et concetti tolti di lontano, et più atteso agli affetti, come vuole il Sig. Monteverde; al quale per compiacere ho anco mutate et lasciate molte cose di quelle che aveva poste prima . . .*

[5] l. c. IV, 363.

Venedig aufgeführten Oper *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* nicht identisch ist. Zwar liegt der Handschrift Badoaro's Dichtung zu Grunde, doch in gänzlich umgeänderter Gestalt: Monteverdi's Oper besteht aus fünf, die Wiener Partitur aus nur drei Akten; zudem sind die Prologe und Schlußscenen beider Stücke ganz verschieden von einander. Nun wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Badoaro die Umarbeitung selbst vorgenommen (wie Strozzi mit seiner *Finta pazza*), auch wäre es nicht undenkbar, daß dazu Monteverdi's Musik beibehalten wurde — doch fehlen uns dafür alle Beweise. Die Musik der Wiener Handschrift kann ebenso gut auch von einem andern Komponisten herrühren; war es doch zu damaliger Zeit gar nichts Ungewöhnliches, daß ein und derselbe Operntext mehrfache musikalische Bearbeitungen erfuhr. Was nun die im Manuskript von anderer Hand, als derjenigen des Kopisten, hinzugefügten scenischen Bemerkungen anlangt, so tragen diese durchaus nicht den Monteverdi'schen Schriftcharakter. Ob also wirklich die Wiener Partitur Monteverdi zuzuschreiben ist, bleibt mindestens zweifelhaft; ein sicheres Resultat, wenn es überhaupt möglich, wird sich erst nach genaueren Untersuchungen herausstellen.

Monteverdi's letzte Oper, *L'Incoronatione di Poppea*, von Giovanni Francesco Busenello gedichtet, erschien im Herbst 1642 im *Teatro SS. Giovanni e Paolo*[1] und wurde 1646 auf derselben Bühne wiederholt. Der vollständige Text der Oper kam erst 1656 in den Druck,[2] während zu den Aufführungen in den Jahren 1642 und 1646 nur die Scenarien veröffentlicht wurden.

Mit der *Incoronatione*, die der Meister in seinem 75. Lebensjahre komponiert hatte, beendete Monteverdi seine an Erfolgen so überaus reiche, ruhmvolle Thätigkeit. Bald verließen ihn die zur ferneren Ausübung seines Berufs nöthigen Kräfte; denn schon im Januar 1643 verhandelten die Prokuratoren über seinen künftigen Nachfolger,[3] die Wahl aber wurde auf unbestimmte Zeit verschoben. Im folgenden Sommer erhielt er einen sechsmonatlichen Urlaub:[4] Der greise Meister

[1] Auch *Teatro Grimano* genannt. Siehe Galvani, l. c. S. 29.

[2] *L'Incoronatione di Popea di Gio. Francesco Busenello. Opera musicale rappresentata nel teatro Grimano l'anno 1642. In Venetia, MDCLVI. Appresso Andrea Giuliani. Con Licenza de' Superiori, & Privilegio. Si vende da Giacomo Batti Libraro in Frezzaria.* (8°) Exemplar in der *Bibl. de' Concordi* zu Rovigo. Das Libretto erschien im gleichen Jahre, beim selben Drucker, noch einmal in Busenello's *Prima Parte delle Hore Oziose.*

[3] Gio. Batt. Crivelli war zunächst vorgeschlagen worden. Siehe das Dokument vom 9. Januar 1642 (venetianischen Stils) in den Akten der *Procuratia per la Chiesa di S. Marco.*

[4] — *con buona licenza ... a peregrinare la Lombardia nel spatio di mesi sei*

besuchte noch einmal Mantua, die Stätte seiner ersten Triumphe, sah auch seine Heimath Cremona wieder, kehrte aber, als seine Kräfte immer mehr abnahmen, nach Venedig zurück, um dort zu sterben. Nach einem neuntägigen Krankenlager, am 29. November 1643, hauchte er seine Seele aus.[1] Seine irdische Hülle fand die letzte Ruhe in der Franziskanerkirche *S. Maria dei Frari*, in der *Cappella de' Milanesi* (*S. Ambrogio*).[2] Der Sängerchor von S. Marco ehrte seinen dahingeschiedenen Meister durch eine würdige Todtenfeier, deren Musik Giovanni Rovetta leitete. Wenige Tage darauf fand in der Frarikirche unter G. B. Marinoni ein zweites Todtenamt statt. »Mit wahrhaft königlichem Pompe,« so erzählt Caberloti,[3] »war in der Kirche ein Katafalk errichtet worden, umgeben von einer so großen Zahl brennender Lichter, daß die heilige Stätte wie eine sternenhelle Nacht erschien. Was Venedig an Gesangskräften aufbringen konnte, nahm an der Feier Theil.« Marinoni gab später die schon oft angeführten *Fiori poetici*[4] heraus; sie enthalten den gleichfalls viel citierten *Laconismo* und eine große Anzahl lateinischer und italienischer Gedichte, sämmtlich zum Lobe unseres Meisters.

Monteverdi's letzte Ruhestätte ist nicht durch seinen Namen bezeichnet. Das Grabgewölbe der *Cappella de' Milanesi* überdeckt ein einfacher Marmorstein mit der Inschrift:

⁄ Cadaveribus
Insubrium
Huiusce Collegii
Sarcophagus
Dicatus MDXX
Consule Jo. Bapt.
Cuchetto
Instauratus
Anno Dñi MDVIIC.

rividde, e favorì colla sua presenza le già da lui favorite Città . . . ritornò volando à Venetia . . . Vergl. Caberloti, *Laconismo*, S. 10 und 11.

[1] Nach dem Sterbedokument im *Libro dei Morti* (*Par. di S. Marco*) 1643 — a dì 29 Novembre 1643: *Il M°. Ill^re. et R^do. D. Claudio Monte Verde Maestro di Capella della Chiesa di S. Marco, de' an. 73* (!) *di febre malegna, g*(iorni) *9. medico Rotta.*

[2] Vergl. Sansovino-Martinioni: *Venetia descritta* (*Ven. 1663*), S. 195 — desgl. Francesco Pitteri: *Cronaca Veneta* (*Ven. 1751*), Bd. II, S. 201. Sansovino giebt M.'s Todesdatum falsch an.

[3] *Laconismo*, S. 11.

[4] *Fiori Poetici raccolti nel Funerale del Molto Illustre e Molto Reverendo Signor Claudio Monteverde . . . Consecrati da D. Gio: Battista Marinoni, detto Giove: Maestro di Cappella del Domo di Padoa . . . In Venetia, presso Francesco Miloco. Con Lic. de' Sup.* MDCXLIV. (in 4°. Exemplare in der *Bibl. Ambrosiana* zu Mai-

Nach Monteverdi's Tode erschienen noch zwei seiner Werke: im Jahre 1650 ein Buch geistlicher Kompositionen und im folgenden Jahre eine Anzahl Madrigale und Kanzonette, beide von Alessandro Vincenti in Venedig herausgegeben. In Sammlungen von Werken verschiedener Tonmeister finden wir seine Schöpfungen noch oftmals abgedruckt,[1] soviel mir bekannt, bis zum Jahre 1678.

Auf dem Titelblatt der *Fiori poetici* ist Monteverdi's Bild[2] in Kupferstich gegeben, es ist dies wohl das einzige uns erhaltene. In der Gemäldesammlung Leopold's von Toscana soll sich ein von der Hand des genuesischen Malers Strozza hergestelltes Portrait Monteverdi's befunden haben,[3] doch ist der Verbleib desselben unbekannt. Der eben genannte Kupferstich, offenbar ein Bild aus Monteverdi's letzten Lebensjahren, stellt ein energisches, geistvolles, aber unschönes Gesicht dar; eine hohe, gewölbte Stirn, mittelgroße Augen,[4] kräftige, stark gebogene Nase, magere, eingefallene Backen, etwas breite Oberlippe und spitzes Kinn, letztere mit Bart bedeckt. Das Ganze macht den Eindruck eines charaktervollen, aber auch treuherzigen und gutmüthigen Mannes. Die Grundzüge seines Wesens sind, wie ich glaube, im Verlaufe unserer Darstellung genügend hervorgehoben worden; besonders seine Frömmigkeit, seine Liebe zur Gattin und den Kindern, seine Opferfreudigkeit für das Wohl seiner Familie, sein Fleiß, seine gewissenhafte Pflichterfüllung, sein Gehorsam und seine Treue.

Über die Neubesetzung des durch Monteverdi's Tod freigewordenen Amtes finden sich im venetianischen Staatsarchiv nicht weniger als 20 Dokumente. Von fast allen größeren Städten Italiens wurden genaue Informationen eingeholt; aber weder die von Padua, Verona, Mantua, Brescia, noch die von den Großstädten Mailand, Florenz, Rom und Neapel vorgeschlagenen Kandidaten vermochten den Anforderungen der Prokuratoren zu genügen. Wir wissen bereits, daß Monteverdi's Schüler, Giovanni Rovetta, aus der endlichen Wahl als Sieger hervorging.[5] In Rovetta und Francesco Cavalli, Monteverdi's

land, in der *Bibl. de' Concordi* zu Rovigo und im *Istit. mus.* (Bibl. Basevi) zu Florenz.

[1] Näheres siehe im bibliogr. Theile.

[2] Von Caffi a. a. O. reproduciert.

[3] Vergl. Boschini: *La carta del navegar pitoresco ... Ven. (Baba) 1660.* S. 364:

Con diversi istrumenti armoniosi
Far un concerto musico legiadro
Chè'l retrato vesin del Monteverde,
De man del Strozza, pitor genoese ...

[4] Die Augen- und Backenpartie hat der Zeichner der Caffi'schen Wiedergabe ganz verfehlt.

[5] Siehe Dok. 10.

begabtesten Schülern, lebte des Meisters Geist fort. Wir dürfen sie als nächste Erben der bedeutsamen Hinterlassenschaft ansehen, an der in der Folgezeit auch die ganze musikalische Welt Antheil hatte.

Verzeichniß
der im Druck erschienenen Werke Claudio Monteverdi's.

In chronologischer Ordnung.

Abkürzungen:

Dr.-Z. = Drucker-Zeichen. C = Canto. A = Alto. T = Tenore. B = Basso. 5 = Quinto. 6 = Sesto. 7 = Settimo. Bc. = Basso continuo. Ded. = Dedikation, (gerichtet an . . .). O. Ded. = ohne Dedikation.

NB. Die späteren Auflagen stimmen inhaltlich durchweg mit der resp. Originalausgabe überein.

1583. Madrigali | Spirituali | A Quattro Voci, | Posti in Musica da Claudio Monteverde Cremone | se, Discepolo del Signor Marc' Antonio | Ingegnieri. | Novamente posti in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Brescia, per Vincenzo Sabbio; Ad instanza di Pietro | Bozzola, Libraro (!) in Cremona. 1583. || 4⁰. 23 Seiten. Ded. Alessandro Fraganesco. Da Cremona all' ultimo Luglio 1583. Bologna (Liceo mus.) B.

1584. Canzonette | A Tre Voci: | Di Claudio Monteverde | Cremonese, Discepolo del Sigr. Marc' Antonio | Ingegnieri, novamente poste in luce. | Libro Primo. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino compagni. | MDLXXXIIII. || 8⁰. 28 S. Ded. Pietro Ambrosini. Di Cremona l'ultimo di d'ottobre 1584. München (kgl. Staatsbibl.) compl. — Bologna (Liceo mus.) C. — London (British Museum) B.

1587. Madrigali A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde Cremonese | Discepolo Del Sig. Marc' Antonio Ingigneri | Novamente Composti, & dati in luce. | Libro Primo. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia Appresso Angelo Gardano. | MDLXXXVII. || 4⁰ obl. 21 S. Ded. Conte Marco Verita. Di Cremona il di 27. Genaro 1587. Danzig (Stadtbibl.) compl.

Spätere Auflagen.

1607. Il Primo Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde | Novamente con ogni diligenza Ristampato. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia, | Appresso Alessandro Raverii. M.D.C.VII. || 4⁰. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl. — Berlin (kgl. Bibl.) C. B.

1621. Il Primo Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | Del Sig^or. Claudio Monteverde. | Maestro di Cappella della Sereniss. | Republica. | Novamente con ogni diligenza | Ristampato. | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano. | In Venetia MDCXXI. | Appresso Bartholomeo Magni. | 4⁰. 21 S. O. Ded. Modena (Bibl. Estense) compl. — Oxford (Christ Church) compl. — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5. — Rom (Bibl. Casanatense) C. B. 5.

1590. Il Secondo Libro | De Madrigali A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde Cremonese | Discepolo del Signor Ingegneri. | Novamente posti in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M.D.LXXXX. | 4⁰ obl. 21 S. Ded. Jacomo Ricardi. Da Cremona il primo de Genaro 1590. Wien (k. k. Hofbibl.) T. B. 5. — London (British Museum) 5.

Spätere Auflagen.[1]

1607. Il Secondo | Libro De Madrigali | A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde | Cremonese | Novamente con ogni diligenza corretto, | & ristampato. (*Dr.-Z.*) | In Venetia, | Appresso Alessandro Raverii. MDCVII. || 4°. 22 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl. — Rom (Bibl. Casanatense) C. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) C. B.

1621. Il Secondo Libro .... Maestro di Cappella della Serenissima Republica. Nov. con ogni diligenza corretto & rist. (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano, In Venetia MDCXXI. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 22 S. O. D. Oxford (Christ Church) compl. — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5. — Bologna (Liceo mus.) T.

1592. Di Claudio | Monteverde | Il Terzo Libro De Madrigali | A Cinque Voci. | Novamente composto & datto (!) in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Ricciardo Amadino. | MDXCII. || 4°. 22 S. Ded. Duca di Mantova. Di Mantova il di 27 giugno 1592. Bologna (Liceo mus.) compl.

Spätere Auflagen.

1594. Di Claudio Monteverde | Il Terzo Libro ..... Nov. rist. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. MDXCIIII. || 4°. 21 S. Ded. = 1592. Bologna (Liceo mus.) compl.

1600.[2] Di Claudio Monteverde | Il Terzo Libro .... nov. rist. In Ven. Appresso Ricciardo Amadino. MDC. || 4°. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl.

1604. Di Claudio Monteverde | Il Terzo Libro ... Ven. Ricc. Amad. MDCIIII. || 4°. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) C. T. 5. — London (British Mus.) B. — Kassel (ständ. Landesbibl.) compl.

1607. Di Cl. M. Il Terzo Libro ... Ven. Ricc. Amad. MDCVII. || 4°. 21 S. O. Ded. Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) C. B.

1611. Il Terzo Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | Di Claudio Monteverde | Maestro della musica del Serenissimo | Signor Duca di Mantova. | Novamente con ogni diligenza ristampato. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | MDCXI. || 4°. 21 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) compl.

1615. Di Claudio Monteverde | Maestro ... Il Terzo Libro ... con il Basso Continuo per il Clavicembano, Cittharone | od altro simile Istromento. | *In Anversa* | Appresso Pietro Phalesio al Re David | MDCXV. || 4° obl. 15 Blätter. O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. (6 fasc.) — Danzig (Stadtbibl.) C. A. T. B. 5.

1621. Il Terzo Libro .... Maestro di Cappella della Sereniss. Republica ... Stampa del Gardano | In Venetia MDCXXI | Appresso Bartolomeo Magni. | 4°. 21 S. O. Ded. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Modena (Bibl. Est.) und Oxford (Christ Church). — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5.

1594. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.

1600. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.

1603. Il Quarto Libro | De Madrigali | A Cinque Voci, | Di Claudio Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. Sig. | Duca di Mantova. | Nuovamente

---

[1] Becker, *Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1855.* S. 206, führt eine Ausgabe von 1593 an, eine spätere von 1609 wurde verzeichnet im *Catalogue of the important and valuable collection of ancient & modern music, formed by the Rev. G. Goddard. London 1878.* S. 8.

[2] Becker, l. c. S. 209, erwähnt noch einen Abdruck von 1598.

composto, dato in luce. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Ricciardo Amadino. | MDCIII. || 4º. 21 S. Ded. Accademici Intrepidi di Ferrara. Di Mantova il di primo di marzo 1603. Ferrara (Bibl. comunale) compl.

Spätere Auflagen.

1605. Il Quarto Libro . . . nov. con ogni diligentia rist. . . . Ven. Ricc. Amad. MDCV. || 4º. 21 S. Ded. = 1603. Berlin (k. Bibl.) B. — Florenz (Bibl. Riccardiana) 5.

1607. Il Quarto Libro . . . Ven. Ricc. Amad. MDCVII. || 4º. 21 S. O. Ded. Berlin (k. Bibl.) C. B.

1611. Il Quarto Libro . . . Ven. Ricc. Amad. MDCXI. || 4º. 21 S. O. Ded. Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5.

1615. Il Quarto Libro . . . Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia, in S. Marco. | Di nuovo Ristampato. . . . Ven. Ricc. Amad. MDCXV. || 4º. 21 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl.

1615. Di Cl. M. Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantoa. | Il Quarto Libro A Cinque Voci | Con il Basso Continuo. . . . In Anversa | Appresso Pietro Phalesio al Re David | MDCXV. || 4º obl. 14 Bl. O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. — Brüssel (Bibl. royale) C. A. T. B.

1622. Quarto Libro . . . Maestro di Cappella della Sereniss. | Republica | Di nuovo Corretto, et Ristampato | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano | In Venetia MDCXXII | Appresso Bartholomeo Magni. || 4º. 21 S. O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. — Bologna (Liceo mus.) T. — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5.

1644.[1] Di Claudio | Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantova | Il Quarto Libro | De Madrigali A Cinque Voci | Con il Basso Continuo per il Clavicembano, Cittharone | od altro simile Istromento | In Anversa | Presso i heredi di Pietro Phalesio, | al Re David | M.DCXLIV. || 4º obl. 14 Bl. O. Ded. Brüssel (Bibl. royale) C. 5. Bc.

1604. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.

1605. Il Quinto Libro | De Madrigali | A Cinque Voci. | Di Claudio Monteverde | Maestro della Musica del Serenissimo | Sig. Duca di Mantoa. | Col Basso continuo per il Clavicembano, Chittarone od altro | simile istromento, fatto particolarmente per li sei ul- | timi, & per li altri a beneplacito, | Novamente composti, & dati in luce | (*Dr.-Z.*) | In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | MDCV. || 4º. 23 S. Ded. D. Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova. Di Vinegia il dì 30 di luglio 1605. — Titel des Bc.: Basso Continuo | Del Quinto Libro | De li Madrigali a Cinque | Di Claudio Monteverde | Quale necessariamente anderà sonato per bisogno de li ultimi sei Madrigali, & per li altri | à beneplacito. | In Ven. . . . 4º. 20 S. Am Schluß Monteverdi's Brief *Studiosi Lettori.* — Kassel (ständ. Landesbibl.) compl. — Augsburg (st. Archiv) A. T. B. 5. Bc. — Ferrara (Bibl. com.) C. B. 5. T. A. — Berlin (k. Bibl.) B. — London (British Mus.), Bologna (Lic. mus.) und Mailand (Bibl. Ambrosiana) nur Bc.

Spätere Auflagen.

1606. Il Quinto Libro . . . Di nuovo ricorretto, & ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCVI. || 4º. 23 S. O. Ded. Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5. — Mailand (Bibl. Ambros.) T. A. B.

---

[1] Goovaerts, *Hist. et bibl. de la typogr. mus. dans les pays-bas. Anvers 1880.* S. 372, schreibt irrthümlich 1649.

1608. Il Quinto Libro ... Di nuovo ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCVIII. || 4°. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) C. A. T. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) C. B. — Brüssel (Bibl. royale) compl.

1610. Il Quinto Libro ... Di novo ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCX. || 4°. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) A. Bc.

1611. Il Quinto Libro ... Di nuovo ricorretto, & ristampato. | Ven. Ricc. Amad. 1611. || 4°. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) C. T. B.

1613.[1] Il Quinto Libro ... Maestro della Musica del Serenissimo | Signor Duca di Mantova ... Di novo ristampato. Ven. Ricc. Amad. 1613. || 4°. 23 S. O. Ded. Paris (Conservatoire national de mus.) compl.

1615. Il Quinto Libro ... Maestro di Cappella della Sereniss. | Republica. ... Di nuovo Corretto, & Ristampato. Ven. Ricc. Amad. MDCXV. || 4°. 23 S. O. Ded. Bologna (Lic. mus.) compl. — Brüssel (Bibl. royale) C. A. T. B. Bc.

1615. Di Claudio | Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantoa ... In Anversa | Appresso Pietro Phalesio al Re David. | M.DCXV. || 4° obl. 14 Bl. O. Ded. Oxford (Christ Church) compl. — Danzig (Stadtbibl.) C. A. T. B. 5.

1620. Il Quinto Libro ... Maestro di Cappella della Sereniss. Republica ... Di nuovo Corretto, & Ristampato. | Stampa Del Gardano. | In Venetia, MDCXX | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 23 S. O. Ded. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Bologna (Lic. mus.), Modena (Bibl. Est.) und Oxford (Christ Church). — Berlin (k. Bibl.) A. Bc. — Regensburg (Bibl. Proske) und Ferrara (Bibl. com.) nur Bc.

1605. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.

1606. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.

1607. Scherzi | Musicali[2] | A Tre Voci, | Di Claudio Monteverde, | Raccolti Da Giulio Cesare | Monteverde suo fratello, et novamente | posti in luce. | Con la Dichiaratione di una Lettera, che si ritrova stampata | nel Quinto Libro de suoi Madrigali. | Dedicati | Al Serenissimo S. Don Francesco Gonzaga | Prencipe di Mantova, et di Monferrato. | Con Privilegio. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Ricciardo Amadino | MDCVII. || fol. 40 S. Ded. Di Venetia il dì 21 di luglio 1607. Unterzeichnet: Giulio Cesare Monteverde. Bologna (Liceo mus.).

Spätere Auflagen.

1609. Scherzi | Musicali | A Tre Voci, | Di Claudio Monteverde, | Raccolti .... Ven. Ricc. Amad. MDCIX. || fol. 40 S. Ded. = 1607. Berlin (k. Bibl.), Venedig (Museo Civico), Rom (Accad. Cecilia) und Bologna (Liceo mus.).

1615. Scherzi | Musicali | A Tre Voci | Di Claudio Monteverde | maestro di Capella della Sereniss. Sig. di Venetia. | Raccolti Da Giulio Cesare Monteverde | suo Fratello, e novamente Ristampati. | Terza impressione. | Con Privileggio. | (*Dr.-Z.*) | MDCXV. | Appresso Ricciardo Amadino. || fol. 40 S. O. Ded. Rom (Bibl. Borghese und Archivio San Pietro). — Oxford (Christ Church).

1628. Scherzi | Musicali | Del Signor Claudio Monteverde ... Novamente Ristampati. | A Tre Voci | Con Privileggio. | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano. | In Venetia MDCXXVIII. | Appresso Bartolomeo Magni. || fol. 43 S. O. Ded. London (British Museum).

1607. Il Primo Libro de' Madr. Siehe 1587.

---

[1] Becker, l. c. S. 212, führt noch eine Ausgabe von 1612 an.

[2] Nicht zu verwechseln mit den *Scherzi musicali* von 1632.

1607. Il Secondo Libro de' Madr. Siehe 1590.
1607. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1607. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1608. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1609. L'Orfeo[1] | Favola in Musica | Da Claudio Monteverdi | Rappresentata in Mantova | l'Anno 1607. & novamente data in luce. | Al Serenissimo Signor | D. Francesco Gonzaga. | Prencipe di Mantova, & di Monferato, &c. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia Appresso Ricciardo Amadino. | MDCIX. || fol. 100 S. Ded. . . . In Mantova li 22 d'Agosto 1609. Berlin (k. Bibl.), Rom (Acc. Cecilia), Modena (Bibl. Est.), Genua (Univ. Bibl.).

Spätere Auflage.

1615. L'Orfeo Favola | In Musica | Da Claudio Monteverde | Maestro Di Capella Della Sereniss. Republica. | Rappresentata in Mantova | L'Anno 1607. Et novamente Ristampata | In Venetia MDCXV | Appresso Ricciardo Amadino || fol. 52 Bl. O. Ded. Breslau (Stadtbibl.), Brüssel (Bibl. royale), London (Buckingham Palace), Oxford (Bodleian library).

1609. Scherzi musicali . . . Siehe 1607.
1610. Sanctissimæ | Virgini | Missa[2] Senis Vocibus | Ac Vesperae Pluribus | Decantandæ | Cum Nonnullis Sacris Concentibus, | Ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata. | Opera | A Claudio Monteverde | nuper effecta | Ac Beatiss. Paulo V. Pont. Max. Consecrata. | (*Wappen des Papstes*) | Venetiis, Apud Ricciardum Amadinum | MDCX. || 4°. 45 S. im *Cantus*. Ded. . . . . Venetiis Calendis Septemb. 1610. — Titel des Bc.: Bassus Generalis, | Sanctissimæ | Virgini | Missa Senis Vocibus, | Ad Ecclesiarum Choros | Ac Vespere . . . . . fol. 54 S. O. Ded. Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.) compl. — Rom (Bibl. Casan.) T.
1610. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1611. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1611. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1611. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1613. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1614. Il Sesto Libro | De Madrigali | A Cinque Voci | con uno Dialogo a Sette, | Con il suo Basso continuo per poterli con | certare nel Clavacembano (!), et altri | stromenti. | Di Claudio Monteverde | Maestro di Cappella della Sereniss. Sig^r. | di Venetia in S. Marco. | Novamente composti, et dati in luce. | Con Privilegio. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia appresso Ricciardo Amadino, | MDCXIV. || 4°. 22 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl. — Brüssel (Bibl. royale) C. A. T. B. Bc.

Spätere Auflagen.

1615. Il Sesto Libro . . . Di nuovo Corretti, et Ristampati . . . Ven. Ricc. Amadino. MDCXV. || 4°. 22 S. O. Ded. Bologna (Liceo mus.) compl.
1620. Del Signor | Claudio | Monteverde | Maestro Di Cappella | della Serenissima Republica di Venetia. | Il Sesto Libro . . . Novamente Ristampati . . .

---

[1] In neuer Ausgabe von Rob. Eitner im 10. Bande der *Publikationen älterer prakt. und theor. Musikwerke.*

[2] Wasielewski giebt in seiner Schrift *Die Violine im 17. Jahrhundert, Bonn 1874.* S. 19, irrthümlich an, es sei die im obigen Werke enthaltene *Sonata sopra Sancta Maria* »auch separat im Gebrauch« gewesen. Der von W. mitgetheilte Titel ist einer handschriftlichen, von G. Gaspari geschriebenen Partitur entnommen.

Stampa Del Gardano | In Venetia, MDCXX. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 22 S. O. Ded. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Bologna (Liceo mus.), Paris (Bibl. nat.), London (British Museum) und Oxford (Christ Church). — Regensburg (Bibl. Proske) C. A. T. 5. Bc. — Rom (Bibl. Casan.) C. B. 5. — Berlin (k. Bibl.) A. Bc. — Ferrara (Bibl. com.) Bc.

1639. Di Claudio | Monteverde | Maestro della Musica del Sereniss. S. Duca di Mantoa. | Il Sesto Libro . . . Novamente Ristampati. | In Anversa, | Presso i heredi di Pietro Phalesio al Re David. | MDCXXXIX. || 4° obl. 12 Bl. O. Ded. Amsterdam (Univ. Bibl.) 5.

1615. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1615. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1615. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1615. Scherzi mus. Siehe 1607.
1615. L'Orfeo . . . Siehe 1609.
1615. Il Sesto Libro de' Madr. Siehe 1614.
1619. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali | A 1. 2. 3. 4 et sei voci, con altri | generi de Canti, | Di | Claudio Monteverde | Maestro Di Capella Della Serenissima Republica. | Novamente Dato in Luce. | Dedicato | Alla Serenissima Madama | Caterina Medici | Gonzaga, Duchessa di Mantova di Monferato etc | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXIX. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. *Canto* 39 S. (Bc. 69 S.) Ded. . . . Di Venetia à dì 13. Decembre 1619. Hamburg (Stadtbibl.), Florenz (Bibl. nazionale) und Bologna (Liceo mus.) compl. — Ferrara (Bibl. com.) Bc.

Spätere Auflagen.

1622. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali . . . . Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXXII. || 4°. *Basso* 19 S. O. Ded. Venedig (Bibl. Marciana) B. — Bologna (Liceo mus.) B.

1623. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali . . . Novam. Ristampato . . . Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXXIII | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 39 S. (*Canto*). Ded. = 1619. Venedig (Bibl. Marciana) C. T. 5. Bc. — Berlin (k. Bibl.) A. Bc. — Bologna (Liceo mus.) T.

1628. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali . . . Nov. Rist. . . . Stampa Del Gardano. In Venetia MDCXXVIII Appr. Bartholomeo Magni. || 4°. 39 S. (*Canto*). Ded. = 1619. Compl. in Brüssel (Bibl. royale) und Oxford (Christ Church). — Regensburg (Bibl. Proske) C. T. A. 5. Bc. — Bologna (Liceo mus.) C. B. — Venedig (Bibl. Marciana) A. Bc. — Paris (Cons. national de mus.) A. 5.

1641. Concerto | Settimo Libro | De Madrigali . . . Nov. Rist. . . . In Venetia MDCXXXXI Appresso Bartholomeo Magni. || in 4°. 39 S. (*Canto*). O. Ded. Compl. in Berlin (Gymnas. z. grauen Kloster), Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.). — Mailand (Bibl. Ambrosiana) A. 5. C. B. Bc.

1620. Il Quinto Libro de' Madr. Siehe 1605.
1620. Il Sesto Libro de' Madr. Siehe 1614.
1621. Il Primo Libro de' Madr. Siehe 1587.
1621. Il Secondo Libro de' Madr. Siehe 1590.
1621. Il Terzo Libro de' Madr. Siehe 1592.
1622. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.
1622. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.
1623. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.
1628. Scherzi mus. Siehe 1607.
1628. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.

1632. Scherzi | Musicali[1] | Cioè Arie, & Madrigali in stil recitativo, | con una Ciaccona A 1. & 2. voci. | Del M^to. Ill^re. & M^to. R^do. Sig^r. Claudio Monteverde. | Maestro di Capella della Sereniss. Repub. | Di Venetia. | Raccolti da Bartholomeo Magni | & Novamente stampati. | Con Privilegio | (*Dr.-Z.*) | Stampa Del Gardano | In Venetia MDCXXXII. | Appresso Bartholomeo Magni. || 4°. 52 S. Ded. Pietro Capello, Podesta & Capitanio di Capo d'Istria. Venetia, li 20 Zugno 1632. (*Unterzeichnet:*) Bartholomeo Magni. — Breslau, im Besitz des Herrn Dr. Emil Bohn.

1638. Madrigali | Guerrieri, Et Amorosi | Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno | per brevi Episodii frà i canti senza gesto. | Libro Ottavo | Di Claudio Monteverde | Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia. | Dedicati | Alla Sacra Cesarea Maestà | Dell' Imperator | Ferdinando III | Con Privilegio | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Alessandro Vincenti, MDCXXXVIII. || 4°. 35 S. (Canto I). Bc. in folio, 81 S. Ded. . . . Di Venetia il primo Settembre 1638. Compl. in Hamburg (Stadtbibl.), Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.). — In Berlin (k. Bibl.) und in Venedig (Bibl. Marc.) fehlt der Bc. — Upsala (Univ. Bibl.) besitzt nur C I. T II.

1639. Il Sesto Libro de' Madr. Siehe 1614.

1640/1. Selva | Morale E Spirituale | Di Claudio Monteverde | Maestro di Capella della Serenissima | Republica Di Venetia | Dedicata | Alla Sacra Cesarea Maesta Dell' Imperatrice | Eleonora | Gonzaga. | Con Licenza de Superiori & Privilegio | (*Dr.-Z.*) | In Venetia MDCXXXX | Appresso Bartolomeo Magni. || *Blatt 2* (*in Riesenlettern*): Selva | Morale | Et | Spirituale || *Blatt 3*: Di | Claudio | Monteverde | Maestro . . . In Venetia MDCXXXXI | Appresso Bartolomeo Magni. || 4°. *Zwei Theile mit eigner Paginierung. Theil A* (*Sopr.* I) *24 S. Theil B* (*Sopr.* I) *60 S. Im Bc. A mit 40 S., B mit 89 S.* Ded. . . . Di Venetia il primo maggio 1641. Bologna (Liceo mus.) compl. — Ebenso Breslau (Stadtbibl.), doch ohne das erste Titelblatt. — Brüssel (Bibl. royale) S I. A I. T I. A II. T II. Violino II. Bc.

1641. Concerto, Settimo Libro de' Madr. Siehe 1619.

1644. Il Quarto Libro de' Madr. Siehe 1603.

1650. Messa | A Quattro Voci | Et | Salmi | A Una, Due, Tre, Quattro, Cinque, Sei, Sette, & Otto Voci, | Concertati, e Parte da Cappella, & con le Letanie della B. V. | Del Signor | Claudio Monteverde | Gia Maestro di Cappella della Serenissima | Republica di Venetia. | Dedicati | Al R^mo. P. D. Odoardo | Baranardi | Abbate di Santa Maria delle Carceri della Congregatione | Camaldolense. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | Appresso Alessandro Vincenti MDCL. || 4°. 55 S. (Canto I). Bc. 67 S. Ded. . . . Di Venetia à di 11. Decembre 1649. *Unterzeichnet*: Aless. Vincenti. Compl. in Breslau (Stadtbibl.) und Rom (Bibl. Casanatense). — In Bologna (Liceo mus.) fehlen A I und C II.

1651. Madrigali | E Canzonette | A Due, E Tre Voci, | Del Signor | Claudio Monteverde | Gia Maestro di Cappella della Serenissima Republica | di Venetia. | Dedicate | All' Illustrissimo Signor mio Patron Colendissimo | Il Sig^r. Gerolamo | Orologio. | Libro Nono. | Con Privilegio. | (*Dr.-Z.*) | In Venetia | appresso Alessandro Vincenti MDCLI. || 4°. 39 S. (Canto). Ded. . . . (Venetia) à di 27. giugno 1651. *Unterzeichnet*: Alessandro Vincenti. Compl. in Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.). — Venedig (Bibl. Marciana) T. B.

[1] Man unterscheide sie von den *Scherzi mus. a tre voci, 1607.*

Kompositionen Monteverdi's in Sammlungen verschiedener Autoren.[1]

In chronologischer Ordnung.

1597. Fiori del giardino di div. eccellentissimi autori . . . Norimbergo, appr. Paulo Kauffmann. || Compl. in Danzig (Stadtbibl.) und Brüssel (Bibl. royale).

1605. Giardino novo bellissimo di varii fiori mus. scieltissimi il primo libro de madrigali a 5 v. raccolti per Melchior Borchgrevinck, Organista del Serenissimo Re di Danemarca . . . Copenhaven, Henrico Waltkirch. || Compl. in Kassel (ständ. Landesbibl.).

1606. Giardino novo bellissimo . . . (*wie 1605*) Copenh. Henrico Waltkirch. || Compl. in Kassel (ständ. Landesbibl.).

1606a. Giardino novo bellissimo di varii fiori mus. . . . il secondo libro . . . per Melch. Borchgrevinck . . . Copenh. Henr. Waltkirch. || Compl. in Kassel (st. Landesbibl.).

1607. Musica tolta da i Madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori a 5 & a 6 Voci, e fatta spirituale da Aquilino Coppini, Accademico Inquieto . . . Milano, appr. Agost. Tradate. || Compl. in Mailand (Bibl. Ambrosiana). Siehe 1611.

1608. Il secondo libro della musica di Claudio Monteverde e d'altri autori à 5 v. fatta spir. da Aquil. Coppini . . . . Milâno, per gli Heredi di Agostino Tradate. || Compl. in Mailand (Bibl. Ambrosiana).

1609. Il terzo libro della musica di Claudio Monteverde . . . . da Aquil. Coppini . . . In Milano, per Alessandro & her. di Agost. Tradati. || Compl. in Mailand (Bibl. Ambrosiana).

1611. Partito della musica, tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori . . . Milano, per Melchion (!), & Her. di Agost. Tradate. || Cremona (Bibl. governativa). *Ist genauer Abdruck von 1607.*

1612. Missae senis et octonis vocibus ex celeberrimis auctoribus Horatio Vecchio aliisque collectae . . . Antverpiæ, apud Petrum Phalesium. || Regensburg (Bibl. Proske).

1615. Reliquiae sacrorum concentuum Giovan Gabrielis, Johan-Leonis Hasleri, utriusq., praestantissimi musici . . . nov. expromtæ à Georgio Grubero . . . Norimbergæ, typis & sumptibus Pauli Kauffmanni. || Compl. in Berlin (k. Bibl.), Königsberg (Univ. Bibl.) und Danzig (Stadtbibl.).

1615a. Parnassus musicus Ferdinandæus in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili & divina ludunt: 1. 2. 3. 4. 5. vocum a Joanne Bapt. Bonometti . . . dicatus, & consecratus. Ven. Jac. Vinc. || Compl. in Bologna (Liceo mus.).

1617. Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gio: Battista Andreini Fiorentino. Stampa del Gardano, appr. Barthol. Magni. || Bologna (Liceo mus.) und Breslau (Bibl. des Herrn Dr. Emil Bohn).

1620. Libro primo de motetti in lode d'Iddio Nostro Signore . . . di Giulio Cesare Bianchi . . . Ven. appr. Barthol. Magni. || Upsala (Univ. Bibl.) A. B. 5. — Cesena (Bibl. Malatestiana) Bc.

1620a. Libro secondo de motetti. In lode della gloriosissima Vergine Maria Nostra Signora . . . di Giulio Ces. Bianchi. Con le Letanie à 6 v. del Sig. Claudio

[1] Etwa die Hälfte der hier angeführten Sammlungen ist in Eitner's *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1877* beschrieben worden.

Monteverde . . . Ven. appr. Aless. Vincenti. || Compl. in Breslau (Stadtbibl.) und Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.).

1620/1. Symbolae diversorum musicorum . . . ab D. Laur. Calvo . . . in lucem editae. Ven. apud Alex. Vincentium. || Compl. in Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.). *Der Bc. trägt die Jahreszahl 1620, die Stimmhefte 1621.*

1622. (Vox prima) Promptuarii musici . . . pars prima . . . collectore Joanne Donfrido . . . Augustæ Trebocorum, typ. et sumptibus Pauli Ledertz. || Compl. in Berlin (k. Bibl.), Breslau (Stadtbibl.) und Regensburg (Bibl. Proske).

1623. Il maggio fiorito, arie, sonetti, e madrigali, à 1. 2. 3. de diversi autori. Posta in luce da Gio. Batt. Rocchiani, Orvietano, Musico del Duomo d'Orvieto . . . In Orvieto, per Mich. Angelo Fei e Rinaldo Ruuli. || Bologna (Liceo mus.) C I. C II.

1623a. Concerti sacri . . . libro secondo . . . del P. Pietro Lappi . . . Venetia, stampa del Gardano, appr. Barthol. Magni. || Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.) compl.

1624. Madrigali del Signor Cavaliero Anselmi nobile di Treviso, posti in musica da div. eccellentissimi spiriti . . . Ven. Gardano-Magni. || Compl. in Regensburg (Bibl. Proske).

1624a. Seconda Raccolta de sacri canti . . . fatta da Don Lorenzo Calvi . . . Ven. Aless. Vincenti. || Compl. in Frankfurt a|M. (Gymnasialbibl.).

1624b. Quarto Scherzo delle ariose vaghezze, commode da cantarsi à voce sola . . . di Carlo Milanuzzi . . . con una cantata, & altre arie del Signor Monteverde, e del Sig. Francesco suo figliolo . . . . Ven. appr. Aless. Vincenti. || Hamburg (Stadtbibl.).

1625. Sacri Affetti contesti da div. ecc^mi autori. Raccolti da Fr. Sammaruco . . . apud Lucam Ant. Soldum (*Rom*). *Ohne Druckort.* || Bologna (Liceo mus.) compl.

1625a. Ghirlanda sacra scielta da div. ecc^mi compositori . . . per Leonardo Simonetti . . . Ven. Gardano. — *Siehe 1636.* || Bologna (Liceo mus.) compl.

1626. Prima pars Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae . . . a D. Laur. Calvo . . . ex variis auctoribus desumptum . . . Ven. Alex. Vincentium. || Bologna (Liceo mus.) compl.

1627. (Vox Prima) Promtuarii Musici . . . e diversis et praestantissimis Germaniae Italiæ & aliis aliarum terrarum musicis . . . Pars tertia . . opera & studio Joannis Donfrid . . . Augustae Tribocorum, typis & sumptibus Pauli Ledertz. || Berlin (k. Bibl.) und Breslau (Stadtbibl.). compl.

1633 (?). Madrigali et arie di Gio Batt. Camarella . . . Ven. appr. Aless. Vincenti.[1] || Berlin (k. Bibl.).

1636. Ghirlanda Sacra . . . per Leonardo Simonetti . . . Ven. Gardano-Magni. *Ist genauer Abdruck von 1625a.* || Breslau (Stadtbibl.) und Bologna (Liceo mus.).

1637. Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten . . . aus den vornembsten und besten Componisten . . . Gedruckt zu Goßlar bey Nicolao Dunckern. || Compl. in Breslau (Stadtbibl.), Wien (Bibl. d. Gesellsch. d. Musikfreunde) und Frankfurt a|M. (Peterskirche).

1641. Erster Theil geistlicher Concerten und Harmonien . . . auff vieler Begehren und Gefallen colligiret . . . durch Ambrosium Profium . . . Leipzig, gedruckt durch Henning Kölern. || Berlin (k. Bibl.), Regensburg (Bibl. Proske), Brandenburg (Katharinenkirche) und Wien (Bibl. d. Gesellsch. d. Musikfr.) compl.

1641a. Ander Theil geistlicher Concerten . . . durch Ambrosium Profium . . Leipzig, gedruckt bey Henning Kölern. || Berlin (k. Bibl.), Regensburg (Bibl. Proske und Brandenburg (Katharinenkirche) compl.

[1] Die Jahreszahl ist im Berliner Exemplar nicht vollständig lesbar.

1642. Dritter Theil geistlicher Concerten ... durch Ambr. Profium .. Leipzig, gedruckt bey Henning Kölern. || Berlin (k. Bibl.) und Brandenburg (Katharinenkirche) compl.

1645. Motetti a voce sola de div. eccmi autori. Nov. stampati. Libro primo. Venetia, alla stampa del Gardano. || Bologna (Liceo mus.) nur die Singstimme.

1649. Corollarium geistlicher Collectaneorum berühmter Authorum ... gewähret von Ambrosio Profio. Leipzig, gedruckt und verlegt durch Timotheum Ritzsch. || Compl. in Kassel (ständ. Landesbibl.) und Upsala (Univ. Bibl.).

1651. Racolta (!) di motetti a 1. 2. 3. voci di Gasparo Casati et de div. altri eccmi autori. Ven. appr. Francesco Magni. || Compl. in Breslau (Stadtbibl.).

1651a. Sacra Partitura ... studio et opera Philippi Friderici Böddeckers. Argentorati, typis Joh. Henrici Mittelij. || Berlin (k. Bibl.) und Königsberg (Univ. Bibl.).

1659. Jesu hilf! Erster Theil geistlicher Concerten ... aus den berühmtesten italianischen und andern Autoribus ... colligiret und zum Druck befördert durch Johannem Havemannum. Berlin, in Verlegung Daniel Reichels, Buchhändlers daselbsten. Gedruckt zu Jehna bey Georg Sengenwalden. || Compl. in Berlin (k. Bibl.), Elbing (Marienkirche) und Upsala (Univ. Bibl.).

1678. Canzonette novissime musicali de diversi auttori. In Venetia, per il Zini. || Rom (Libreria Rossi).

Alphabetisches Verzeichniß der gedruckten Kompositionen Claudio Monteverdi's.

Abkürzungen.

Canz. = Canzonette à 3 voci, Venetia 1584.
Madr. spir. = Madrigali spirituali à 4 voci, Brescia 1583.
M. l. 1. = Madrigali libro primo, Venetia 1587 etc.
M. l. 2. = Madrigali libro secondo, Venetia 1590 etc.
M. l. 3. = Madr. libro terzo, Ven. 1592 etc.
M. l. 4. = Madr. libro quarto, Ven. 1603 etc.
M. l. 5. = Madr. libro quinto, Ven. 1605 etc.
M. l. 6. = Madr. libro sesto, Ven. 1614 etc.
M. l. 7. = Madr. libro settimo, Ven. 1619 etc.
M. l. 8. = Madr. libro ottavo, Ven. 1638.
M. l. 9. = Madr. & Canz. libro nono, Ven. 1651.
Missa 1610 = Missa senis voc. Ven. 1610.
Missa 1650 = Missa & Salmi, Ven. 1650.
l'Orfeo, favola in musica, Ven. 1609.
Sch. m. 1607 = Scherzi musicali à 3 v. Ven. 1607 etc.
Sch. m. 1632 = Scherzi mus. à 1 & 2 voci, Ven. 1632.
S. M. & sp. = Selva morale et spirituale, Ven. 1640/1.
S. = Sammlung. (Bezieht sich stets auf das oben angeführte Verzeichniß der Sammlungen verschiedener Autoren.)
v. = voci. — 3 v. c. Bc. = 3 voci con Basso continuo.
v. s. = voce sola.

Ab aeterno ordinata sum — à v. s. c. Bc. S. M. & sp.
A che tormi il ben mio — à 5 v. M. l. 1.
A Dio Florida bella — à 5 v. concertato nel clavicembalo. M. l. 6.
Adoramus te Christe — à 6 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Affiitto e scalz'ove la sacra sponda — à 4 v. M. spir.
Ah che non si conviene — à 2 v. c. Bc. M l. 7.

Ah dolente partita — à 5 v. M. l. 4; S. 1597; S. 1605 und 1606 Giardino novo; *mit lat. Text*: O infelix recessus — S. 1608 Coppini.
Ahi che non pur risponde — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Ahi come a un vago — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Vives in corde — S. 1607 und 1611 Coppini.
Ahi quel Sole — Basso solo & Bc. Canzonetta morale. S. M. & spir.
Ahi sciocco mondo — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Ahi troppo è duro — à v. s. c. Bc. (Ballo dell' ingrate.) M. l. 8.
Ahi vista troppo oscura — à v. s. c. Bc. (Ballo dell' ingrate.) M. l. 8.
Ai piedi — à 4 v. M. spir.
Alcun non mi consigli — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Alle danze, alle danze — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Alle gemme, alle gemme — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Alleluja, kommet jauchzet (Frewde, kommet lasset uns gehen) *siehe* Ardo avvampo.
Alle tazze, alle tazze — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
All' hora i pastori — à 5 v. M. l. 1.
Al lume delle stelle — à 4 v. c. Bc. M. l. 7; *mit lat. Text*: O rex supreme — S. 1649 Profius.
Almo divino raggio — à 5 v. M. l. 1.
Altri canti d'amor — à 6 v. c. 4 viole e 2 violini. M. l. 8.
Altri canti di Marte — à 6 v. c. 2 violini. M. l. 8; *mit lat. Text*: Pascha concelebranda in S. 1641[a] Profius.
Amarilli onde m'assale — à 3 v. Sch. m. 1607.
Amemus te — *siehe* Amor se giusto sei.
Amico hai vinto — *siehe* Combattimento.
Amor che deggio far — à 4 v. Canzonetta concertata. M. l. 7.
Amor dove è la fè — à 4 v. c. Bc. In genere rappresentativo. M. l. 8.
Amorosa pupilletta — à 3 v. Sch. m. 1607.
Amor per tua mercè — à 5 v. M. l. 1.
Amor se giusto sei — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Amemus te — S. 1609 Coppini.
Amor s'il tuo ferire — à 5 v. M. l. 1.
Anima del cor mio — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Anima quam dilexi — S. 1609 Coppini.
Anima dolorosa — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Anima miseranda — S. 1609 Coppini.
Anima mia perdona — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Domine Deus — S. 1609 Coppini.
Anima miseranda — *siehe* Anima dolorosa.
Anima quam dilexi — *siehe* Anima del cor mio.
Animas eruit — *siehe* M'è più dolce.
Apprendete pietà — à 4 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Aprite le tenebrose porte — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
A quest' olmo — à 6 v. Concertato. M. l. 7.
Ardebat igne — *siehe* Volgea l'anima mia.
Ardi ò gela — à 5 v. M. l. 1.
Ardo, ardo e scoprir ahi — à 2 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
Ardo avvampo — à 8 v. c. 2 violini e Bc. M. l. 8; *mit doppeltem deutschen Text*: Alleluja, kommet, jauchzet (Frewde, kommet lasset uns gehen) S. 1649 Profius.
Ardo si, ma non t'amo — à 5 v. M. l. 1.
Armatevi pupille — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Armato il cor — à 2 v. c. Bc. Sch. m. 1632; M l. 8 *und* M. l. 9; *mit lat. Text*: Heus bone vir — S. 1642 Profius.

Armi false — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Arsi et alsi — à 5 v. M. l. 1.
Audi coelum verba mea — à v. s. & à 6 v. c. Bc. Missa 1610.
Audi coelum verba mea — *siehe* Salve regina.
Augellin che la voce al — à 3 v. c. Bc. M. l. 7.
A un giro sol — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Cantemus — S. 1609 Coppini.
Ave maris stella — à 8 v. c. Bc. Missa 1610.
Ave regina mundi — *siehe* Vaga su spina.
Aventurosa notte — à 4 v. M. spir.
A voi disciolti cori — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Baci soavi e cari — à 5 v. M. l. 1.
Balliamo, balliamo — à 5 v. c. Bc. M. l. 7.
Ballo — *siehe* De la bellezza.
Ballo dell' ingrate. In genere rappresentativo. M. l. 8.
Ballo (Introdutione al . . .). Entrata con 2 violini. M. l. 8.
Ballo — *siehe* Movete al mio.
Ballo (Tirsi & Clori). Concertato con voci et Istrumenti à 5 se piace. M. l. 7.
Ballo — S. 1678.
Batto qui pianse Ergasto — à 5 v. c. Bc. Concertato. M. l. 6.
Beatus vir — à 5 v. c. Bc. S. M. & spir.
Beatus vir — à 6 v. Concertato con 2 violini et 3 viole da brazzo overo 3 tromboni, c. Bc. S. M. & spir.
Beatus vir — à 7 v. con 2 violini et Bc. Missa 1650.
Begl' occhi all' armi, all' armi — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Bella madre d'Amor — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Bel pastor — à 2 v. c. Bc. M. l. 9.
Bevea fillide mia — à 5 v. M. l. 2.
Cantai un tempo — à 5 v. M. l. 2.
Cantate Domino — à 2 v. c. Bc. S. 1615[a] Bonometti.
Cantate Domino — à 6 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Cantemus — *siehe* A un giro sol.
Canzonette d'amore — à 3 v. Canz. 1584.
Ch'ami la vita mia — à 5 v. M. l. 1.
Che dar più vi poss'io — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Qui regnas — S. 1608 Coppini.
Che se tu, se il cor mio — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: O gloriose martyr — S. 1609 Coppini.
Che vuoi ch'imperi — à 4 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Chiome d'oro, bel tesoro — Canzonetta à 2 v. Concertata. M. l. 7.
Ch'io non t'ami, cor mio — à 5 v. M. l. 3.
Ch'io t'ami e t'ami più — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Te sequar — S. 1608 Coppini.
Chi sà, ch'una volta — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Chi vive amando — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Chi vol che m'innamori — Canzon morale à 3 v. c. 2 violini et Bc. S. M. & sp.
Chi vol haver felice — alla francese, à 5 v. c. Bc. M. l. 8.
Chi vuol veder d'inverno — à 3 v. Canz. 1584.
Chi vuol veder un bosco — à 3 v. Canz. 1584.
Christe adoramus te — à 5 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Ciacona — *siehe* Zefiro torna e di suavi —
Clori amorosa — à 3 v. Sch. m. 1607.

Combattimento di Tancredi & Clorinda, in genere rappresentativo con 4 viole — M. l. 8.
Come dolce hoggi — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Come farò cuor mio — à 3 v. Canz. 1584.
Con che soavità — Concertato a una voce et 9 istrum. M. l. 7.
Confitebor tibi Domine — à v. s. c. 2 violini et Bc. Missa 1650.
Confitebor tibi Domine à 2 v. c. 2 violini et Bc. Missa 1650.
Confitebor tibi Domine à 3 v. c. 5 altre voci ne' ripieni — c. Bc. S. M. & sp.
Confitebor tibi Domine à 3 v. Concertato con 2 violini et Bc. S. M. & spir. *und* S. 1659 Havemann.
Confitebor tibi Domine — à 5 v. alla francese, qual si puo concertare se piacerà con 4 viole da brazzo, lasciando la parte del Soprano alla voce sola — c. Bc. S. M. & sp.
Cor mio mentre vi miro — à 5 v. M. l. 4; S. 1606[a] Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Jesu dum te — S. 1609 Coppini.
Cor mio non mori — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Jesu tu obis — S. 1609 Coppini.
Corse a la morte — à 3 v. Canz. 1584.
Cosi suol — à 6 v. c. 2 violini. M. l. 8; *mit deutschem Text*: Dein allein ist ja — S. 1649 Profius.
Credidi propter quod locutus sum — à 8 v. c. Bc. Da Capella. S. M. & spir.
Crucifixus — à 4 v. c. Bc. S. M. & spir.
Cruda Amarilli — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; S. 1606[a] Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Felle amaro — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Crudel perche mi fuggi — à 5 v. M. l. 2.
Currite, currite populi — à v. s. c. Bc. S. 1625[a] *und* 1636 Simonetti.
Dal sacro petto — à 4 v. M. spir.
Dal tenebroso orror — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Damigella tutta bella — à 3 v. Sch. m. 1607.
Darà la notte il sol — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Deh bella e cara — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Sancta Maria — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
De la bellezza (Balletto) — à 3 v. Sch. m. 1607.
Dell' implacabil Dio — à 5 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Dell' usate mie corde — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
De' miei — à 4 v. M. spir.
D'empi martir — à 4 v. M. spir.
Deus tuorum militum — Hinno à 3 v. con 2 violini et Bc. S. M. & sp.
Dice la mia bellissima — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Di far sempre gioire — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Ditelo voi — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Dixit Dominus Domino meo — à 6 v. c. Bc. Missa 1610 *und* S. 1615 Gruber.
Dixit Dominus Domino meo — à 8 v. c. Bc. Da Capella. Missa 1650.
Dixit Dominus Domino meo — à 8 v. Alla breve — c. Bc. Missa 1650.
Dixit Dominus Domino meo — à 8 v. concertato con 2 violini et 4 viole o tromboni — c. Bc. S. M. & sp.
Dixit Dominus — à 8 v. concert. c. 2 viol. et 4 viole o tromb. c. Bc. S. M. & sp.
Dolcemente dormiva — à 5 v. M. l. 2; S. 1597 Fiori del Giardino.
Dolci miei sospiri — à 3 v. Sch. m. 1607.
Dolcissimi legami — à 5 v. M. l. 2.
Dolcissimo Tirsi — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Dolcissimo uscignolo — à 5 v. c. Bc. Alla francese. M. l. 8.
Domine ad adjuvandum — à 6 v. c. Bc. Missa 1610 *und* S. 1615 Gruber.

Domine Deus — *siehe* Anima mia.
Domine ne in furore — à 6 v. c. Bc. S. 1620 Bianchi.
Donna nel mio ritorno — à 5 v. M. l. 2.
Donna s'io miro voi — à 5 v. M. l. 1.
Dorinda, Dorinda — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Maria quid ploras — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Dove è la fede — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Dunque amate — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Dunque ha potuto sol — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Dunque ha potuto in me — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Duo bell' occhi — à 6 v. con 2 violini et Bc. M. l. 8; *mit lat. Text*: Ergo gaude laetare (Lauda anima mea) in S. 1641[a] Profius.
Duo Seraphim — à 3 v. c. Bc. Missa 1610.
Ecce sacrum paratum — à v. s. c. Bc. S. 1625[a] *und* 1636 Simonetti; S. 1651 Böddecker.
Ecco dicea — à 4 v. M. spir.
Ecco di dolci raggi — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632 *und* S. 1633 Camarella.
Eccomi pronta à i baci — à 3 v. c. Bc. M. l. 7.
Ecco mormorar — à 5 v. M. l. 2.
Ecco piangando — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Te Jesu Christe — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Ecco Silvio — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Tert*: Qui pependit — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Ecco ver noi l'adolorate squadre — à 2 v. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Ecco vicine ò bella — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
E cosi à pocco à pocco — à 6 v. c. Bc. M. l. 5.
E dicea l'una sospirando — à 5 v. M. l. 2; S. 1597 Fiori del Giardino.
Ego flos campi — à v. s. c. Bc. S. 1624[a] Calvi.
Ego dormio — à 2 v. c. Bc. S. 1625 Sammaruco.
Eja ergo laetare — *siehe* Duo bell' occhi.
Ei l'armi cinse — à 5 v. c. Bc. et 2 viol. M. l. 8.
En gratulemur hodie — à v. s. c. 2 violini. S. 1651 Casati.
Entri pur nel nostro petto — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
E quando pur da vostri rai — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
E questa vita un lampo — à 5 v. c. Bc. S. M. & sp.
Era l'anima mia — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Stabat Virgo — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Ergo gaude laetare — *siehe* Duo bell' occhi.
Eri già tutta mia — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Et è pur dunque vero — à v. s. c. Bc. Con Sinfonie. Sch. m. 1632.
Et iterum venturus est — à 3 v. c. Bc. Concertato con 4 tromboni o viole da brazzo S. M. & sp.
Et resurrexit — à 2 v. c. 2 Violini c. Bc. S. M. & sp.
[Exulta filia Sion — à v. s. c. Bc.[1]]
Favor divino — *siehe* Su le penne.
Felle amaro — *siehe* Cruda Amarilli.
Ferir quel petto — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Pulchrae sunt — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Filli cara ed'amata — à 5 v. M. l. 1.

[1] Handschriftlich in der Stadtbibl. zu Lüneburg, Cod. K. N. 206. Wahrscheinlich einer unbekannten Sammlung von Werken verschiedener Autoren entnommen.

Florea serta — *siehe* La giovinetta pianta.
Frewde, kommet lasset uns gehen — *siehe* Ardo avvampo.
Fuge, fuge mundum — à 2 v. c. Bc. S. 1620 Symbolae.
Fugge il verno dei dolori — à 3 v. Sch. m. 1607.
Fuggir vogl'io — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Fu mia la pastorella — à 5 v. M. l. 1.
Già Clori gentile — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Già mi credea — à 3 v. Canz. 1584.
Giovinetta ritrosetta — à 3 v. Sch. m.
Gira il nemico — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Giuli a quel petto — à 3 v. Canz. 1584.
Gl'amoretti — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Gloria in excelsis Deo — à 7 v. c. Bc. Concertata con 2 violini et 4 viole da brazzo overo 4 tromboni. S. M. & spir.
Gloria tua — *siehe* T'amo mia vita.
Godi pur del ben sen — à 3 v. Canz. 1584.
Haec dicit Deus — *siehe* Voi ch'ascoltate.
Heus bone vir — *siehe* Armato il cor.
Hor care canzonette — à 3 v. Canz. 1584.
Hor ch'el ciel — à 6 v. c. Bc. & 2 violini. M. l. 8; *mit deutschem Text*: O Du mächtiger Herr — S. 1649 Profius.
I bei legami — à 3 v. Sch. m.
Il mio martir — à 3 v. Canz. 1584.
Incenerite spoglie — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
In illo tempore v. Missa.
Interrotte speranze — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Intorno à due vermiglie — à 5 v. M. l. 2.
Io ch'armato sin' hor — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632; S. 1633 Camarella; *mit lat. Text*: Spera in Domino — S. 1642 Profius.
Io che nell' otio — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Io mi son giovinetta — à 5 v. M. l. 4; S. 1605 *und* 1606 Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Rutilante in nocte — S. 1609 Coppini.
Io mi vivea — à 3 v. Canz. 1584.
Io pur verrò — à 5 v. M. l. 3.
Io son fenice — à 3 v. Canz. 1584.
Io son pur vezzosetta — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Iste confessor — à v. s. et 2 violini, sopra alla qual aria si puo cantare parimente »Ut queant laxis« di S. Gio. Battista & simili — c. Bc. S. M. & spir.
Jam moriar mi fili — *siehe* Pianto della Madonna.
Jesu dum te — *siehe* Cor mio mentre.
Jesum viri — *siehe* Vaga su spina ascosa.
Jesu tu obis — *siehe* Cor mio non mori.
Jubilet tota civitas — à v. s. c. Bc. In dialogo. S. M. & spir.
La bocca onde l'asprissime parole — à 5 v. M. l. 2.
Laetatus sum — à 6 v. c. Bc. Missa 1610.
Laetatus sum — à 6 v., 5 istrom. (trombone 1⁰. 2⁰, fagotto, violino 1⁰. 2⁰) c. Bc. Missa 1650.
Laetatus sum — à 5 v. c. Bc. Missa 1650.
La fiera vista — à 3 v. Canz. 1584.
La giovinetta pianta — à 5 v. M. l. 3; S. 1597 Fiori del Giardino; *mit lat. Text*: Florea serta — S. 1608 Coppini.

Lamento d'Arianna — *siehe* Pianto della Madonna.
La mia Turca — à v. s. c. Bc. S. 1624[b] Milanuzzi.
La postorella mia — à 3 v. Sch. m.
La piaga c'ho nel core — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Plagas tuas — S. 1609 Coppini.
Lasciatemi morire — à v. s. c. Bc. S. 1623 Rocchiani; *mit lat. Text*: Jam moriar mi fili — S. M. & sp. *und* S. 1642 Profius.
Lasciatemi morire — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
La tra'l sangue — à 5 v. M. l. 3.
Lauda anima mea — *siehe* Pascha concelebranda.
Lauda Jerusalem — à 7 v. c. Bc. Missa 1610.
Lauda Jerusalem — à 5 v. c. Bc. Missa 1650.
Lauda Jerusalem — à 3 v. c. Bc. Missa 1650.
Laudate Dominum — à v. s. (Basso) c. Bc. Missa 1650; S. 1651 Casati.
Laudate Dominum in sanctis eius — à v. s. (S. ò T.) c. Bc. S. M. & sp. *und* S. 1642 Profius.
Laudate Dominum omnes gentes — à 5 v. Concertato con 2 violini ed un choro à 4 voci qual potrasi e cantare e sonare con 4 viole o tromboni — c. Bc. M. S. & sp.
Laudate Dominum à 8 v. 2 viol. c. Bc. S. M. & sp.
Laudate Dominum à 8 v. c. Bc. S. M. & sp.
Laudate pueri — à 8 v. c. Bc. Missa 1610.
Laudate pueri — à 6 v. Da Capella — c. Bc. Missa 1650.
Laudate pueri — à 5 v. Concertato con 2 violini — c. Bc. S. M. & sp.
Laudate pueri — à 5 v. c. Bc. S. M. & sp.
Laura del ciel — à 4 v. M. spir.
La vaga pastorella — à 5 v. M. l. 1.
La vagheggiano gl'alberi — à 3 v. c. Bc. Canzonetta morale. S. M. & sp.
La violetta — à 3 v. Sch. m. 1607.
L'empio vestia — à 4 v. M. spir.
Le rose — à 4 v. M. spir.
Letanie della B. V. — à 6 v. c. Bc. Missa 1650; S. 1620[a] Bianchi *und* S. 1626 Calvi.
L'eterno Dio — à 4 v. M. spir.
L'human discorso — à 4 v. M. spir.
Lidia spina del mio core — à 3 v. Sch. m. 1607.
Litaniae — *siehe* Letanie.
Longe a te — *siehe* Longe da te.
Longe da te, cor mio — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Longe a te — S. 1609 Coppini.
Longe mi Jesu — *siehe* Parlo misero.
Luce serena — *siehe* Luci serene.
Luci seren'e chiare — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Luce serena — S. 1609 Coppini.
Lumi miei cari lumi — à 5 v. M. l. 3.
Lunge da te — *siehe* Longe da te.
Ma dove ò lasso me — à 5 v. M. l. 3.
Magnificat — à 4 v. c. Bc. In genere da Capella. S. M. & sp.
Magnificat — à 6 v. c. Bc. Missa 1610.
Magnificat — à 7 v. c. Bc. Missa 1610.
Magnificat — à 8 v., 2 violini, 4 viole overò 4 tromboni, c. Bc. S. M. & sp.
Maledetto sia l'aspetto — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Ma per qual ampio — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Ma più dolce ruggiada — Canzonetta morale — à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.
Ma quel — à 4 v. M. spir.
Ma qui star più non — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.

Maria quid ploras — *siehe* Dorinda.
Ma se con la pietà — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Qui pietate — S. 1609 Coppini.
Ma te raccoglie o Ninfa — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Ma tu più che mai — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Spernit Deus. S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Memento — à 8 v. da Capella — c. Bc. S. M. & sp.
Mentre la stell' appar — à 4 v. M. spir.
Mentre io mirava — à 5 v. M. l. 2.
Mentre vaga angioletta — à 2 v. c. Bc. M. l. 8.
M'è più dolce il penar — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Animas eruit — S. 1608 Coppini.
Misero Alceo — à 5 v. c. Bc. Concertato. M. l. 6.
Missa — In illo tempore — à 6 v. c. Bc. Missa 1610 *und* S. 1612 Vecchi etc.
Missa — à 4 v. c. Bc. Missa 1650.
Missa — à 4 v. c. Bc. Da Capella. S. M. & sp.
Movete al mio bel suon (Ballo) — à 5 v., 2 viol. c. Bc. M. l. 8.
Nigra sum — à v. s. c. Bc. Missa 1610.
Ninfa che scalza il piede — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Nisi Dominus — à 10 v. c. Bc. Missa 1610.
Nisi Dominus — à 6 v. c. Bc. Missa 1650.
Nisi Dominus — à 3 v., 2 violini c. Bc. Missa 1650.
Nol lasciamo accostar — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non acerà mia voce — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Non cosi tosto io miro — à 3 v. Sch. m.
Non è di gentil core — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Non è più tempo — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non giacinti ò narcisi — à 5 v. M. l. 2.
Non havea Febo ancora — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non mi è grave — à 5 v. M. l. 2.
Nò nò che non voglio — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Non partir ritrosetta — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Non più guerra — à 5 v. M. l. 4; S. 1605 *und* 1606 Borchgrevinck.
Non schivar, non parar — *siehe* Combattimento.
Non senz'altro diletto — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Non si levava ancor — à 5 v. M. l. 2; S. 1597 Fiori del Giardino.
Non sono in queste rive — à 5 v. M. l. 2.
Non vedrò mai le stelle — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Non voglio amare — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Notte che nel profondo oscuro seno — *siehe* Combattimento.
O beatae viae, o felices gressus — à 2 v. c. Bc. S. 1620 Symbolae.
O belli occhi — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
O bone Jesu — à 2 v. c. Bc. S. 1622 Donfrid *und* S. 1637 Fasciculus II.
Occhi un tempo mia vita — à 5 v. M. l. 3.
O chiome d'or — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
O ciechi il tanto affaticar — à 5 v. c. 2 viol. Bc. S. M. & sp.
O come è gran martire — à 5 v. M. l. 3; *mit lat. Text*: O dies infelices — S. 1608 Coppini.
O come sei gentile — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
O come vaghi — à 2 v. c. Bc. S. 1624 Anselmi.
O della morte — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.

O dies infelices — *siehe* O com' è gran martire.
O dolce anima — à 5 v. M. l. 3.
O Du mächtiger Herr — *siehe* Hor che'l ciel.
O gloriose martyr — *siehe* Che se tu se'l cor mio.
Ogni amante e guerrier — à 2 v. c. Bc. M. l. 8.
Ohime ch'io cado — à v. s. c. Bc. S. 1624[b] Milanuzzi.
Ohime dove il mio ben — Romanesca à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Ohime il bel viso — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
Ohime se tanto amate — à 5 v. M. l. 4.
O infelix recessus — *siehe* Ah dolente partita.
O Jesu, lindere meinen Schmertzen — *siehe* Tu dormi.
O Jesu mea vita — *siehe* Si ch'io vorrei morire.
[O Jesu, o dulce Jesu — *siehe* Parlo misero.]
O mi fili — *siehe* O Mirtillo.
O mio bene — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
O mio core — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
O Mirtillo — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: O mi fili — S. 1608 Coppini.
Ond' ei di morte — à 5 v. M. l. 3.
Ond' in ogni pensier — à 4 v. M. spir.
O primavera — à 5 v. M. l. 3; *mit lat. Text*: Praecipitantur Jesu Christe lux mea — S. 1608 Coppini.
O quam pulchra es — à v. s. c. Bc. S. 1625[a] *und* 1636 Simonetti.
O rex supreme — *siehe* Al lume delle stelle.
O rosetta, che rosetta — à 3 v. Sch. m. 1607.
O rossignuol — à 5 v. M. l. 3.
O sia tranquill' il mare — à 2 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
O stellae — *siehe* Sfogava con le stelle.
O Teseo mio — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.
O viva fiamma — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Parlo misero ò taccio — à 3 v. c. Bc. M. l. 7; *mit lat. Text*: Longe mi Jesu[1] — S. 1649 Profius.
Pascha concelebranda — *siehe* Altri canti di Marte.
Perche fuggi — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Perche lo stral di morte — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Perche se m'odiavi — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Perche t'en fuggi ò Fillide — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Perfidissimo volto — à 5 v. M. l. 3.
Per monti e per valli — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Per valletta ò per campagna — Canzonetta morale à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.
Piagn'e sospira — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Plorat amare — S. 1609 Coppini.
Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna: Jam moriar mi fili (Lasciatemi morire) à v. s. c. Bc. S. M. & sp. *und* S. 1642 Profius.
Plagas tuas — *siehe* La piaga.
Plorat amare — *siehe* Piagne e sospira.
Poi che benigno — à 4 v. M. spir.
Poi che del mio dolore — à 5 v. M. l. 1.
Poi ch'ella in se tornò — à 5 v. M. l. 3.
Praecipitantur Jesu Christe — *siehe* O Primavera.

[1] Dasselbe Stück mit dem Text: O Jesu, o dulce Jesu — handschriftlich in Breslau (Stadtbibl.).

Prendi l'arco invitto — à v. s. c. Bc. S. 1624[b] Milanuzzi.
Presso un fiume — à 7 v. c. Bc. Dialogo concertato. M. l. 6.
Pulchra es — à 2 v. c. Bc. Missa 1610.
Pulchrae sunt — *siehe* Ferir quel petto.
Qual si può dir — à 3 v. Canz. 1584.
Quando dentro al tuo seno — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Quando donna honorata — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Quando l'alba in Oriente — à 3 v. Sch. m. 1607.
Quando quel vago viso — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Quando sperai del mio servir — à 3 v. Canz. 1584.
Quell' augellin che canta — à 5 v. M. l. 4; S. 1605 *und* 1606 Borchgrevinck; *mit lat. Text*: Qui laudes — S. 1609 Coppini.
Quell' ombra esser vorrei — à 5 v. M. l. 2.
Quel sguardo sdegnosetto — à v. s. c. Bc. Sch. m. 1632.
Questa ordì il laccio — à 5 v. M. l. 1.
Questi vaghi concenti — à 9 v. c. Bc. M. l. 5.
Questo specchio ti dono — à 5 v. M. l. 2.
Qui deh meco — à 2 v. c. Bc. M. l. 8.
Qui laudes — *siehe* Quell' augellin.
Qui pependit — *siehe* Ecco Silvio.
Qui pietate — *siehe* Ma se con la pietà.
Qui regnas — *siehe* Che dar più vi poss'io.
Qui rise Tirsi — à 5 v. c. Bc. Concertato. M. l. 6.
Raggi dov' è'l mio bene — à 3 v. Canz. 1584.
Resurrexit de sepulcro — *siehe* Vago augelletto.
Ride il bosco — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Riedi ch'al nostro ardir — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Rimanti in pace — à 5 v. M. l. 3.
Rutilante in nocte — *siehe* Io mi son giovinetta.
Sacra santa di Dio — à 4 v. M. spir.
Salve regina (Audi coelum verba mea) — con dentro un ecco, risposta d'ecco — à v. s. et 2 violini c. Bc. S. M. & sp.
Salve regina — à v. s. c. Bc. S. 1624[a] Calvi.
Salve regina — à v. s. c. Bc. S. 1625[a] *und* 1636 Simonetti. (*Mit dem vorhergehenden Stück nicht gleich*).
Salve regina[1] — à 2 v. c. Bc. S. M. & sp.
Salve regina — à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.[2]
Sancta Maria — *siehe* Deh bella e cara.
Sancta Maria ora pro nobis (Sonata) — à v. s. c. 8 istrom. (2 cornetti, 2 violini, 2 tromboni, viuola da brazzo, trombone doppio). Missa 1610.
Sancta Maria succurre miseris — à 2 v. c. Bc. S. 1627 Donfrid.
Sanctorum meritis — à v. s., 2 violini c. Bc. S. M. & sp.
Sanctorum meritis — à v. s. Concertato con 2 violini c. Bc. S. M. & sp.
S'andasse amor à caccia — à 5 v. M. l. 2.

[1] In dem oben citierten Lüneburger Codex sind diesem, sowie dem folgenden *Salve regina* die Textworte *Salve, salve Jesu — Salve mi Jesu* untergelegt.

[2] Auch noch in einem Separatdruck, der ohne Titel, Jahr und Druckort in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (in Venedig, bei Gardano) gedruckt wurde. Ein kompl. Exemplar in Breslau (Stadtbibl.). Der Druck enthält noch drei andere *Salve regina*, diese ohne Autorangabe.

Scioglier m'addita — à 4 v. M. spir.
Se i languidi miei sguardi — Lettera amorosa à v. s. in genere rappresentativo, c. Bc. M. l. 7.
Se'l vostro cor — à 3 v. c. Bc. M. l. 7.
Se nel partir da voi — à 5 v. M. l. 1.
Se per estremo ardore — à 5 v. M. l. 3.
Se per havervi — à 5 v. M. l. 1.
Se pur destina — Partenza amorosa à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Se pur non ti contenti — à 5 v. M. l. 1.
Serpe crudel — à 4 v. M. spir.
Se tu mi lassi — à 5 v. M. l. 2.
Se vittorie si belle — à 2 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
Sfogava con le stelle — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: O stellae — S. 1609 Coppini.
Si ch'io vorrei morire — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: O Jesu mea vita — S. 1609 Coppini.
Si come crescon alla terra — à 3 v. Canz. 1584.
Si dolce è'l tormento — à v. s. c. Bc. S. 1624[b] Milanuzzi.
Sinfonia à 3 — 2 violini & una viola da brazzo. M. l. 8.
Sinfonia — Questi vaghi concenti — à 9 istrom. c. Bc. M. l. 5.
Sinfonia — M. l. 7.
Si si ch'ardete — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Si si ch'io spero — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Si si ch'io v'amo — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Si Tirsi mia vita — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Si tra sdegnosi — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Soave libertate — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Sonata sopra »Sancta Maria« à v. s. c. 8 istrom. c. Bc. Missa 1610.
Son quest'i crespi crini — à 3 v. Canz. 1584.
Sovra tenere herbette — à 5 v. M. l. 3; S. 1597 Fiori del Giardino.
Spera in Domino — *siehe* Io ch'armato sin'hor.
Spernit Deus — *siehe* Ma tu più che mai.
Spuntava il dì — Canzonetta morale à 3 v. c. Bc. S. M. & sp.
Stabat Virgo — *siehe* Era l'anima mia.
Stracciami pur il core — à 5 v. M. l. 3; S. 1597 Fiori del Giardino.
Su Clori mio core — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Su le penne de' venti — à v. s. c. Bc. S. 1617 Andreini.
Sù sù che'l giorno è — à 3 v. Canz. 1584.
Sù sù sù angeletti canori — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Sù sù sù fonticelli — à 3 v. c. Bc. M. l. 9.
Sù sù sù pastorelli — à 3 v. c. Bc. M. l. 8 *und* M. l. 9.
Taci Armelin — à 3 v. c. Bc. S. 1624 Anselmi.
Tal contra Dio — à 4 v. M. spir.
T'amo mia vita — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Gloria tua — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Tancredi che Clorinda un homo stima — *siehe* Combattimento.
Te Jesu Christe — *siehe* Ecco piangando.
Tempro la cetra — à v. s. c. Bc. M. l. 7.
Te sequar — *siehe* Ch'io t'ami.
Tirsi & Clori (Ballo) — Concertato con voci & istrumenti à 1. 2. 5 v. c. Bc. M. l. 7.
Ti spontò l'ali amor — à 5 v. M. l. 2.
Tornate al bel seren — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.

Tornate al negro chiostro — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Tornate ò cari baci — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Tra mille fiamme — à 5 v. M. l. 1.
Troppo ben può — à 5 v. c. Bc. M. l. 5; *mit lat. Text*: Ure me — S. 1607 *und* 1611 Coppini.
Tu dormi, io piango — à 4 v. c. Bc. M. l. 7; *mit deutschem Text*: O Jesu, lindere meinen Schmertzen — S. 1649 Profius.
Tu ridi sempre — à 3 v. Canz. 1584.
Tutte le bocche belle — à 5 v. M. l. 2.
Tutt'esser vidi — à 4 v. M. spir.
Tu vis a me — *siehe* Voi pur da me.
Udite donne — à v. s. c. Bc. Ballo dell' ingrate. M. l. 8.
Una donna fra l'altre — à 5 v. c. Bc. Concertato nel Clavicembalo. M. l. 6; *mit lat. Text*: Una es — S. 1609 Coppini.
Una es — *siehe* Una donna fra l'altre.
Ure me — *siehe* Troppo ben può.
Uscian Ninfe — à 5 v. M. l. 1.
Vaga su spina — à 3 v. c. Bc. M. l. 7; *mit lat. Text*: Ave regina mundi — S. 1623[a] Lappi; *mit dem Text*: Jesum viri senesque — S. 1641 Profius.
Vaghi rai di cigli ardenti — à 3 v. Sch. m. 1607.
Vago augelletto — à 6 & 7 voci c. 2 violini, una viola & Bc. M. l. 8; *mit lat. Text*: Resurrexit de sepulcro (Veni soror mea). S. 1649 Profius.
Vattene pur crudel — à 5 v. M. l. 3.
Veni, veni, soror mea — *siehe* Vago augelletto.
Venite, venite — à v. s. c. Bc. S. 1645 Motetti.
Venite, venite — à 2 v. c. Bc. S. 1624[a] Calvi.
Vita de l'alma mia — à 3 v. Canz. 1584.
Vivrò fra i miei — à 5 v. M. l. 3.
Voi ch'ascoltate — Madrigale morale à 5 v. & 2 violini c. Bc. S. M. & sp.; *mit lat. Text*: Haec dicit Deus — S. 1642 Profius.
Voi pur da me — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Tu vis a me — S. 1609 Coppini.
Vol degl' occhi — à 3 v. c. Bc. M. l. 8.
Volgea l'anima mia — à 5 v. M. l. 4; *mit lat. Text*: Ardebat igne — S. 1609 Coppini.
Volgendo il ciel — à v. s. c. Bc. M. l. 8.
Vorrei baciarti — à 2 v. c. Bc. M. l. 7.
Zefiro torna e di suavi accenti — à 2 v. c. Bc. Ciacona. Sch. m. 1632 *und* M. l. 9.
Zefiro torna e'l bel tempo — à 5 v. c. Bc. M. l. 6.

Dokumente.

1. Die 15 magio 1567 Claudio & Zian Antoni filiolo di messer Baldasar Mondeverdo compar il S. Zian Batista Zaccaria, comar madona laura de la Fina.

2. Havendo io cominciato a consacrare alle glorie della Serenissima Casa Gonzaga la mia riverente servitù, all'hora quando compiacquesi il Serenissimo Sig. Duca Vincenzo, Genitore della Sacra Maesta Vostra (felice record.) di ricevere gli effetti della mia osservanza, quali nella mia verde età cercai con ogni diligenza & co'l mio talento della musica *per lo spatio di anni vinti due* continui di mostrarli affettuosi, non hà mai potuto l'interpositione della terra, & del tempo ecclissare pure un minimo raggio del mio ossequio . . . *Dedikation zur »Selva morale & spirituale, Ven. 1641«.*

3. Studiosi Lettori. Non vi maravigliate ch'io dia alle stampe questi madrigali senza prima rispondere all' oppositioni, che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perche send'io al servigio di questa Serenissima Altezza di Mantoa non son patrone di quel tempo che tal'hora mi bisognarebbe: hò nondimeno scritta la risposta per far conoscere ch'io non faccio le mie cose à caso, & tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di *Seconda Pratica, overo Perfettione della Moderna Musica* del che forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica, che l'insegnata dal Zerlino, ma siano sicuri, che intorno alle consonanze, & dissonanze vi è anco un' altra consideratione differente dalla derterminata, la qual con quietanza della ragione, & del senso diffende il moderno comporre; & questo ho voluto dirvi si perche questa voce *Seconda Pratica* tal'hora non fosse occupata da altri, si perche anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno all' armonia, & credere che il moderno compositore fabrica sopra li fondamenti della verità. Vivete felice. — *Aus dem »Quinto libro de' Madr. Ven. 1605«.*

4. La Musica rappresentativa del quinto libro de' Madrigali del Sig. Claudio Monteverde, regolata dalla naturale espressione della voce humana nel movere gli affetti, influendo con soavissima maniera ne gli orecchi, e per quelli facendosi de gli animi piacevolissima tiranna, è ben degna d'esser cantata, & udita, non già ne i pascoli, e trà le mandre; ma ne' ricetti de' più nobili spirti, e nelle regie corti, *e può anco servire à molti per infallibile norma & idea di comporre armonicamente conforme alle legge migliore Madrigali, e Canzoni.* Mosso io dall' eccellenza dell' opera, diedi alla stampa l'anno passato la maggior parte di quella musica vestita di parole spirituali, à fin che se ne lodasse parimente Iddio, & i suoi Santi nelle Chiese, e case private: & essendo il Primo Libro stato ricevuto da principalissime Città d'Italia con gusto, & applauso grande, hò impetrato di poter publicare anco il Secondo. . . . *Copini: »Il secondo libro della musica di Cl. M. Milano 1608«.*

5. Serenissima Signora. Claudio Monteverde (!) mio filiolo, subito finite le solenissime feste di Mantova, venne a Cremona amalato gravamente con debiti, pocho ben vestito, et senza la provisione della Sig^ra^. Claudia, con doi filiolini poveri cosi lassiati nella sua morte di lei alle spalle sue, altro non havendo che li solliti venti scudi al mese per lo che considerando io il tuto nasere (!) da la aria di Mantova che alla sua natura è inimica e delle grande fatiche che ha fatto et andera facendo se va seguitando il servitio et da la sua mala fortuna che sempre per *diecinove anni che si ritrovato al servitio del S. S. Duca di Mantova l'ha prosequitato,* alli giorni passati presi risollucione di scrivere a S. A. S. con li gienocchi a terra che per l'amor di Dio li volesse concedere una licenza con bona gratia sua perche al sicuro Ser^a^. Sig^ra^. se lui torna a Mantova sotto a quelle fatiche e aria, in breve li lasiera la vitta et mi resterano quei proveri filioli a le spalle mie le gli sono debollissime per causa di vichiezza, di spesa, havendo molie, filioli, serve, et servitori, et per haver speso al detto Claudio in piu volte cinquecento ducatini et piu mentre ha servito S. A. S. in Ongeria, in Fiandra mentre è venuto con sua molie, serva, servitori, carozza et filioli a Cremona et per altri accidenti che per brevita li tacio, si che S. Madama non havendo hauto risposta da S. A. S. ho preso questo partito di supplicar la A. V. S. che volia per l'amor di Dio pregar il S. Sig^r^. Suo consorte che mi voglia graciare di questa cosi giusta dimanda che il tuto per tal gratia che al detto Claudio in suo beneficio risultara pigliara dalla bonta . . .

Da Cremona li 27 novembre 1608.

Baldesar Monteverdi (!).

Alla S. Mad. Heleonora, Duchessa di Mantova &c. *Orig. im »Archivio Gonzaga« zu Mantua.*

6. Hoggi che è l'ultimo di Novembre ho ricevuto una lettera di V. S. Illma. dalla quale ho inteso il comando di S. A. Sma. atiò me ne venga quanto prima a Mantova. Sig. Chieppio Illmo. se per venire a faticarmi di bel novo così comanda, io dico che se non riposo intorno al faticarmi nelle musiche teatrali, al sicuro breve sarà la vita mia, poichè per le fatiche passate cosi grandi, ho acquistato un dolore di testa et un prurito così potente et rabbioso per la vita che nè per cauteri che m'habbia fatto fare nè per purghe pigliate per boca, nè per salassi et altri rimedii potenti mi son potuto ancora risolvere, bene in parte si, et il Sr. padre atribuisce la causa del dolore di testa a li studii grandi, et del prurito all' aria di Mantova, che m'è contraria, et dubita che solamente l'aria, fra poco di tempo sarebbe la mia morte . . . Se mi favorì in far che il Sr. Duca l'anno passato mi adimandasse per servitio delle musiche delle nozze mi fu inimica anco in quell' occasione con farmi far una quasi impossibile fatica, et di più mi fece patire di freddo, de vestiti, de servitute et quasi de magnare con perdita della provigione della Sra. Claudia, et aquisto di grande malattia senza essere punto agratiato da S. A. Sma. di qualche favore in pubblico, che ben sa V. Ill. S. che li favori de' principi grandi alli servitori giovano, et nel honore et nel utile in occasione di foresterie in particolare, Se mi feci havere un vestito da S. A. Sma. per comparire nel tempo delle nozze mi feci anco questo danno che me lo feci havere di un drappo che era di seta et bavella lavorato, senza gioppone (*giubbone*), senza calzetti et centi et senza fodera di cendalo per il ferarlo, per lo che spesi io di mia borsa 20 scudi di moneta di Mantova. Sé mi ha fatto favore in farmi havere occasioni tante et tante d'essere adimandato da S. A. Sma. mi ha anco fatto questo danno, che il Sr. Duca sempre m'ha parlato per faticarmi et non mai per portarmi qualche allegrezza d'utile . . . . Haverìa potuto affaticarsi assai in avanzare 500 scudi l'anno d'entrata senza la provigione ordinaria *Oratio della Viola* se altro non havesse havuto che li detti al mese; haverìa parimente potuto affaticarsi bene *Luca Marenzo* (!) in avanzarsene altre tanti; parimente *Filippo di Monte*; il *Palestina* (!) che lasciò a figlioli suoi per mille scudi et passa d'entrata; haverìa potuto affaticarsi bene il *Luzzasco* et il *Fiorini* ad avanzarsi per 300 scudi d'entrata per uno, poi lasciati a' figlioli loro. Et finalmte. per non dir più, haverìa potuto affaticarsi per avanzare *Franceschino Rovighi* sette milla scudi come ha fatto se altro non havesse havuto che li detti, li quali apena bastano in far le spese ad un patrone et servitore et vestirlo; non so poi io ad havere duoi filioli agiunti come mi trovo. Sicchè Illmo. Sr. s'ho da cavare la conclusione dalle premesse, dirò che mai ho da ricevere gratia nè favori a Mantova, ma più tosto sperare (venendo) di haver da la mia mala fortuna l'ultimo crollo. So benissimo che il Smo. Sr. Duca è di buonissima intentione verso di me, et so che è principe liberalissimo, ma io sono troppo sfortunato a Mantoa, et V. S. Illma. lo creda da questa ragione, che so che molto bene S. A. Sma., morta la Sigra. Claudia, fece risolutione di lasciarmi la provigione sua, ma gionto io a Mantoa, subito cangiò pensiero, così non diede tal commissione per mia disgratia, per lo chè sin hora vengo ad haver perso passa 200 scudi,[1] et ogni giorno vado perdendo. Fece anco risolutione, come ho detto di sopra di darmi li 25 scudi al mese, ecco che subito cangiò pensiero et per mia disgratia me ne calarono 5. Sicchè Illmo. Sre. all' aperta si conosce la mia mala fortuna essere a Mantova. Che vuole V. S. Illma. di più chiaro? Dare 200 scudi a Mesr. *Marco de Galliani* che si può dire che nulla fece, et a me che feci quello che feci, niente! Per tanto conoscendomi et ammalato et sfortunato a Mantova, supplico il Sr. Chieppio Illmo. che per l'amor di Dio mi vogli far havere una bona

[1] Claudia's Einkommen muß demnach etwa 90 Lire pro Monat betragen haben.

licenza da S. A. S., che conosco da questa ne nascerà ogni mio bene. Il Sr. Don Federico Follini mi promise per mezzo d'una sua dimandandomi da Cremona l'anno passato a Mantoa per le fatiche delle nozze, mi promise dico, quello che V. S. Illma. può vedere in questa sua che l'invìo, et poi alla fine nulla è stato, o se pur ho havuto, *ho havuto mille et cinquecento versi da mettere in musica.* Caro Sigre. mi aiuti ad havere bona licenza che mi pare che questo sii il meglio d'ogni cosa, perchè muterò aria, fatiche et fortuna, et chi sa, che alla peggio che posso altro che restar povero come sono? Il venirmene a Mantoa per havere la licenza con bona gratia di S. A. quando altro non vogli, tanto farò, assicurando V. S. Ill. che sempre per mio Sigre. et padrone predicherò quella A. Sma. ovunque sarò et lo riconoscerò con mie povere orationi presso la Mtà. di Dio sempre, altro non potrò . . . .

Da Cremona il 2 dicembre 1608. Claudio Monteverdi.

All' Illmo. mio Sigre. Sr. Annibale Chieppio, Consigliere di Mantova. *Orig. im »Arch. Gonzaga« zu Mantua. Siehe Davari, l. c. S. 18.*

7. Havendo noi deliberato di ricompensare con qualche effetto della nostra liberalità, la servitù che per molti anni passati ci ha fatto Mesr. Claudio Monteverdi come Mro. delle musiche della nostra Capella, con dar insieme testimonio al mondo della stima che habbiamo fatta et faciamo della virtù, valore et merito suo, di moto proprio, certa scienza et con animo ben deliberato, faciamo libera, perpetua et inviolabile donatione ad esso Monteverdi, per se, suoi heredi et successori di qualunque sorte di una annua pensione, o risponsione, di scudi cento da lire 6 l'uno de moneta nostra di Mantova . . . Comandando in tanto al presidente del nostro Maestrato che esequisca questa nostra donatione et obligatione senza altro mandato o comissione essendo tale la nostra ben deliberata volunta. — *Dekret vom 19. Jan. 1609. Siehe Davari, S. 22 und Monteverdi's Brief vom 22. August 1615, Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

8. Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, *in illo tempore* del *Gomberti* e fà stampare unitamente ancora di Salmi del Vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità. Và ancho preparando una muta di Madrigali a cinque voci, che sarà di tre pianti quello dell' Arianna con il solito canto sempre, il pianto di Leandro et Hereo del Marini, il terzo, datoglielo, da S. A. Sma. di Pastore che sia morta la sua Ninfa. Parole del figlio del Sigr. Conte Lepido Agnelli in morte della Signora Romanina . . . *Brief Casola's; Mantua, 26. Juli 1610. An den Kardinal Gonzaga. Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

9. Havendo presentito l'A. Serma. nostro Sigre., ch'il Sigr. Claudio Monteverde li giorni passati si trovava in Milano con pretensione dell' offitio di Maestro della Musica di cotesto Duomo, et ch'essercitando una mattina detto carico, nacque tal disordine nella musica, ch'egli non fù mai bastante à rimetterla, onde con suo poco honore li convenne tornarsene a Cremona; mi ha comandato, havendo questa relatione da luogo non sicuro, e forse da gente poco bene affetta al medo. Monteverde, ch'io scriva a V. S. Illma. . . . . *Brief Francesco Campagnolo's an den herzoglichen Gesandten in Mailand Aless. Striggio. Aus Mantua, 26. Sept. 1612. Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

10. Verzeichniß der *Primi Maestri di Capella* an der Markuskirche zu Venedig

Name:	Erwählt:		Jahresgehalt:
D. Pietro da Cà Fossa, Musico	1485, 19 Settembre		— 50 Dukaten
D. Pietro da Cà Fossa, eletto Maestro de Cap.	1491, 31 Agosto		— 70 »
D. Adriano Fiamengo (*Willaert*)	1527, 12 Dicembre		— 70 »
	1529, 10 Marzo	(con salario) accresciuto	30—100 »
	1535, 3 Dicembre		20—120 »
	1538, 25 Ottobre		20—140 »
	1552, 13 Settembre		12—152 »
	1556, 8 Maggio		48—200 »
D. Ciprian Rore	1563, 18 Ottobre[1]		—200 »
Prè Iseppo Zarlino	1565, 5 Luglio		—200 »
Prè Baldissera (!) Donati	1590, 9 Marzo		—200 »
Prè Zoanne Croce	1603, 13 Luglio		—200 »
Prè Giulio Cesare Martinengo	1609, 22 Agosto		—200 »
D. Claudio Monteverde	1613, 19 Agosto		—300 »
	1616, 24 Agosto		—400 »
D. Giovanni Roetta (!)	1643, 21 Febbraio[2]		—300 »
	1649, 8 Ottobre		—400 »
D. Francesco Caleto (!) detto Cavali (!) .	1668, 20 Novembre		—400 »
Prè Natal Monferato	1676, 30 Aprile[3]		—400 »
Prè Zuanno Legrenzi	1685, 23 Aprile		—400 »
Prè Gio. Batt. Volpe detto Roettino . .	1690, 6 Agosto		—400 »
Prè Gio. Dom. Partenio	1692, 10 Maggio[4]		—400 »
Prè Antonio Biffi	1701, 5 Febbraio		—400 »
D. Antonio Lotti	1736, 2 Aprile		—400 »
D. Antonio Polaroli	1740, 22 Maggio		—400 »
D. Giuseppe Saratelli	1747,[5] 24 Settembre		—400 »
D. Baldassare Galuppi	1762, 6 Aprile[6]		—400 »

Si fa nota che i tratt. Maestri, olte il salario hanno hauuto la casa in Canonica. *Original in den Kapellmeisterakten (S. Marco) des Staatsarchivs zu Venedig.*

11. L'Illustr^mi. Sig^ri. Federico Contarini, Nicolò Sagredo, Zuanne Cornaro et Antonio Landi Procuratori hanno a bossolo et ballotta terminato ut infra:

Volendo li Ill^mi. Sig^ri. Procuratori divenir all' elettione de Maestro de Capella della Chiesa di S^to. Marco in loco de defunto Rev. M. Prè Giulio Cesare Martinengo, et essendo stà scritto d'ordine di SS. SS. Ill^me. all' Ill^mo. Sig^r. Ambassator in Roma, à tutti li Ill^mi. Rettori in terra ferma et alli Residenti della Ser^ma. Sig^ria. in Milano et Mantova per haver informatione di soggetti qualificati in questa professione per il servitio sudetto, dalle risposte de' quali havendosi inteso che la persona di dñ̃ Claudio Monteverdi, già Maestro di Capella del Ser^mo. Duca Vincenzo et Duca Francesco di Mantova, è commendato per soggetto prencipalissimo, delle qualità et virtù del quale si sono Sue Sig^rie. Ill^me. maggiormente confirmate

[1] Bei Winterfeld, l. c. I, 30 fälschlich 11. Oktober.

[2] Caffi's Angabe (I, 56) ist unrichtig. Übrigens ist hier die Jahreszahl 1643 venetianischen Stils gemeint.

[3] Nach Winterfeld (I, 198) 30. August.

[4] Nach Caffi (I, 57) 15. Mai.

[5] Bei Winterfeld (I, 198) fälschlich 1749.

[6] Caffi (I, 57) schreibt irrig 22. Aprile.

in questa oppinione, cosi dalle sue opere che si trovano alla stampa, come da quelle, che hoggidì SS. SS. Illme. hanno ricercato di sentir per total loro sodisfattione in Chiesa di Ste. Marco con li Musici di essa Capella; però a bossolo et ballotta et concordi hanno terminatto unanimi che il sudetto Dmo Claudio Monteverdi sia elletto per Maestro di Capella della Chiesa di Ste. Marco con salario de ducatti trecento all' anno, et con le regalie solite et consuette: dovendo haver la Casa in Canonica giusta, l'ordinario la qual quanto prima debba esser' accomodata delli concieri che fossero necessarij, et de più se sia datto Ducati 50 per donativo cosi per le spese del viaggio, come per il tempo, che si è trattenuto in quella Città d'ordine de SS. SS. Illme., la quall' elettione sia a beneplacito de SS. SS. Illme. — *Orig. im Staatsarchiv zu Venedig, Akten der »Procuratia per la Chiesa di S. Marco«.*

12. Ho ricevuto con ogni allegrezza d'animo dal Sigr. Carlo Torri la lettera di V. S. Illma. et librettino contenente la favola marittima della nozze die Tetide. V. S. Illma. mi scrive che lei me la manda atiò la vegga diligentemente et dopo glie ne scriva il parer mio dovendosi porre in musica per servirsene nelle future nozze di S. A. Sma. Io Illmo. S. che altro non desidero che valere in qualche cosa per servitio di S. A. S. altro non dirò per prima risposta che prontamente offerirmi a quanto S. A. Sma sempre si degnerà comandarmi et sempre senza replica honorare et riverire tutto che S. A. Sma. comanderà. Sichè se l'A. S. Sma. aprobasse questa, questa per conseguenza sarebbe et bellma. et molto a mio gusto, ma se lei mi agiunge che io dica io sono ad ubedire alli comandi di V. S. Illma. con ogni reverenza et prontezza; intendendo che il mio dire sia un niente come persona che vaglia poco in tutto et persona che honora sempre ogni virtuoso, in particolare il presente Sigr. poeta che non so il nome, et tanto più quanto che questa professione della poesia non è mia. Dirò dunque con ogni riverenza per ubidirla perchè cosi comanda, dirò. Dico prima in genere che la musica vol essere padrona del aria et non solamente dell' acqua, volio dire in mio linguaggio che li concerti descritti in tal favola son tutti bassi et vicini alla terra, mancamento grandissimo alle belle armonie, poi che le armonie saranno poste ne fiati più grossi dell' aria della terra, faticosi da essere da tutti uditi et dentro alla scena da essere concertate, et di questo ne lascio la sentenza al suo finissmo. gusto et intelligentmo., che per tal diffetto in loco d'un chitarone ce ne vorà tre, in loco d'un Arpa ce ne vorebbe tre, et va discorendo, et in loco d'una voce delicata del cantore ce ne vorebbe una sforzata; oltre di ciò la imitatione propia del parlare dovrebbe a mio giuditio essere appoggiata sopra ad ustrimenti da fiato piutosto che sopra ad ustrimenti da corde et dilicati, poichè le armonie de tritoni et altri dei marini crederò che siano sopra a tromboni et cornette et non sopra a cettere o clavicembani et arpe, poichè questa operatione essendo maritima, per conseguenza è fuori della città; et platone insegna che *cithara debet esse in civitate, et thibia in agris.* Sichè, o che le delicate saranno inproprie, o le proprie non delicate. Oltre di ciò ho visto li interlocutori essere Venti, Amoretti, Zeffiretti et Sirene, et per conseguenza molti soprani faranno di bisogno; et s'aggiunge di più che li venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri et li Boreali; come caro Sigre. potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano? Et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti? Mosse l'Arianna per essere donna, et mosse parimente Orfeo per esser homo, et non vento. Le armonie imittano loro medesime et non con l'oratione et li strepiti de' venti, et il bellar delle pecore, il nitrir de' cavalli et va discorendo, ma non imitano il parlar de' venti che non si trovi. Li balli poi che per entro a tal favola sono sparsi non hanno piedi da ballo; la favola tutta poi, quanto alla mia non poca ignoranza, non sento che ponto mi mova, et con difficoltà anco la intendo, nè sento che lei mi porta con ordine naturale ad un fine che mi mova. L'Arianna

mi porta ad un giusto lamento et l'Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine; sichè, che vole V. S. Illma. che la musica possa in questa? Tuttavia il tutto sarà sempre da me accettato con ogni riverenza et honore quando che così da S. A. Sma. comandasse et gustasse, poichè è padrona di me senza altra replica, et quando S. A. Sma. comandasse che si facesse in musica, vedendo che in questa più deitati che altro parlano, li quali piace udire le deitate cantar di garbo, direi che le Sirene, le tre signore cioè Sra. Adriana[1] et altre le potrebbono cantare, et altresi comporsele. Cosi il Sigr. Rasio (*Rasi*) la sua parte, così il Sr. D. Francesco[2] parimente et va discorendo ne li altri Sigri. Et qui imitare il Sigr. Cardinal Montalto che fece una comedia che ogni sogetto che in essa interveniva si compose la sua parte. Che se fosse cosa questa che ben desse ad un sol fine, come Arianna et l'Orfeo ben si ci vorebbe anco una sola mano, cioè che tendesse al parlar cantando, et non come questa al cantar parlando, et la considero anco in questo pensamento troppo longa in ciascheduna parte nel parlare, dalle sirene in poi et certa altra ragionatezza.

Mi scusi caro Sigre. se troppo ho detto, non per detraere cosa alcuna, ma per desiderio di ubedire alli suoi comandamenti, che havendola da porre in musica, se cosi mi fosse comandato, possa V. S. Illma. considerare li miei pensamenti. Mi tenghi la supplico con ogni affetto devotissimo et humillmo. servitore a quelle Sereme Altezze alla quale faccio humillma. riverenza et a V. S. Illma. bacio con ogni affetto le mani et li prego da Dio il colmo d'ogni felicita.

Da Venetia, 9. Dicembre 1616. Claudio Monteverdi.

Original im »Arch. Gonzaga«. Vergl. Davari, l. c. S. 36 ff. Ein Theil des Briefes findet sich (ohne Quellenangabe) in No. 6, Anno I (1882) der »Musica Popolare. Milano, Sonzogno«.

13. ... Essendo andatto ad accompagnare Francesco mio filiolo primo, a Bologna, passate che furono le prime feste di Natale con occasione di levarlo da Padova per levarlo dal bon tempo che l'Illmo. Sigr. Abbate Morosini li somministrava per il mezzo de la sua gentilezza per godere d'un poco del cantare del putto, qual alla fine mi sarebbe riusciuto piu tosto bon cantore con li altri agionti come sarebbe a dire (ma e meglio ch'io mi li taccia) che mezzano dottore, et purre il mio pensiero vorebbe che fosse in questo secondo bono, et nel primo mediocremente, et per adornamento. Siche per causa di giovare al putto come ben ho fatto, et a la mia sodisfatione, me ne andai dicco ad acomodarlo in Bologna in dozina de' Padri de' Servi nel qual convento vi si legge quotidianamente et si disputa .... *Brief Monteverdi's aus Venedig, 9. Februar 1619. Orig. im »Arch. Gonzaga«.*

14. Al Sig. Claudio Monteverde. Parmi convenevole il passar termine di congratulatione con V. Signoria, insieme del gusto grande, che habbiamo sentito nella nostra Accademia Filomusa, per l'acquisto fatto di soggetto così eminente, quant'è il Signor Cl. M. Io come suo partiale concorsi al contento universale, si come in particolare, per lo memorabile ricordo nel giorno di S. Antonio l'anno 1620 mentre V. S. onorò con la sua presenza in publico Ritrovo la Florida Accademia di S. Michele in Bosco, accompagnato dal Sign. D. Girolamo Giacobbi, e virtuo-

[1] *Adriana Basile.* Mit den anderen beiden *signore* sind wahrscheinlich die Schwestern Adriana's gemeint: *Signora Margherita* und *Signora Tolla.* Vergl. Ademollo, l. c. S. 11 des Separatabdruckes.

[2] *D. Francesco Dognazzi,* von 1620 Nachfolger S. Orlandi's; seine ersten Kompositionen erschienen 1614: *Primo libro de' varii concenti à 1 & 2 v. Ven. Gard.* Wird noch 1643, auf dem Titel seiner *Musiche Varie da Camera à 5, Ven. Magni,* Kapellmeister des Herzogs von Mantua genannt.

sissima comitiva di Sign. Musici Bolognesi, dove si recitò oratione, & armonizò concerti in lode, ed encomi di V. S. qual riverisco, e le bacio la mano. — *Vergl. Banchieri: »Lettere Armoniche, Bologna 1628«. Brief 158. In der Ausgabe von 1630 findet sich der vorstehende Brief nicht.*

15. Serenissima Sigra. &c. Trovomi, Madama Serma un filiolo di età de 16. anni et mezzo, suddito et humillmo. servo di V. A. S. quale hora è uscito dal seminario di Bologna, per haver in quello finito il corso del humanita et Rettorica. Vorrei che caminasse alle altre scienze per dottorarsi in medicina; egli e statto sotto sempre ad ubidienza de precettori, che l'hanno mantenuto, et nel timor di Dio, et nella buona continuatione de' studi; pensando io alla sua vivezza et alla liberta licentiosa de scolari, per mezzo de la quale cadono molte volte in male compagnie che poi li discolgono dal dritto camino con molto dolore de' padri et perdita grandissma. de detti filioli per rimediare a questo gran danno che potrebbe nascere, ho pensato che un loco nel collegio del Sig. Illmo Cardinal Mont' Alto che ha in Bologna sarebbe ogni quiete mia, et salute del filiolo, ma senza una principal mano in aiuto mio in cosi gran bisogno, non sarebbe possibile che potessi ottenere cosi segnalata gratia . . . ho per questo preso ardire di supplicare V. A. S. . . . si degni scrivere in racomandatione d'un tal loco per detto filiolo in detto Collegio di Bologna al detto Sig. Illmo. Cardinal Mont'Alto per poter ricevere cosi alta gratia; et se di presente tutti li lochi si trovassero pieni, il primo vacante anche sarebbe a tempo . . .

Da Venetia li 7. Agosto 1621. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga«.

16. Invio a V. S. Illma. il rimanente de la Finta pazza Licori . . . Il Sigr. Marchese Bentivoglio molto mio Signore per molti anni passati, mi scrisse già un mese fa adimandandomi se io gli haverei posto in musica certe sue parole fatte da Sua Ecca. per servisene in una certa principalma. comedia, che si saria fatta per servitio di nozze di principe, et sarebbero stati intermedii, et non comedia cantata. Essendo molto mio particolar Signore, gli risposi che haverei fatto ogni possibile maggiore per servire alli comandi di Sua Ecca. Illma., mi replicò con particolar ringratiamento, et mi disse che se ne haveva da servire nelle nozze del Sermo. di Parma, gli risposi che haverei fatto ciò si fosse degnato comandarmi. Ne diedi parte subito a quelle Altezze Serme., et hebbi per risposta che dovessi impiegarmi in tal bisogno; cosi di subito mi mandò il primo intermedio, et di già l'ho fatto quasi mezzo. et lo faccio con facilità, perche son quasi tutti soliloqui. Le quali Altezze mi honorono molto con tal comando, havendo io inteso che vi erano da sei o sette che facevano instanza per havere tal carico, ma motu proprio si sono voluti degnare quei Sigi. di eleggere la persona mia . . . Altro non mi potrebbe quietare, con sodisfatione del animo, che un canonicato in Cremona oltre alle terre mie, senz'altro utile da la Thesoria, et tal canonicato con il mezzo del comando de la Maestà de la Imperatrice al Signor Governatore di Milano, o lo stesso Cardinale di Cremona subito l'haverei, qual canonicato mi potria rendere da qualche 300 scudi di quella moneta, cosi io assicurato sopra a questa fermezza con l'aggiunta delle terre mie, potrei io essere sicuro che servito sino a quanto io havessi potuto, di haver poi ove ritirarmi per gli ultimi miei giorni honoratamente et in Dio . . . ero per passarmene per Mantova et supplicare raccomandatione di lettere da S. A. Serma. alla Maestà della Imperatrice, mentre ero per presentarle alcune mie compositioni a posta per essere favorito per il detto canonicato . . . Non vivo ricco, no, ma non vivo ne anche povero, ma che più vivo con certa sicurezza di questo denaro sino alla morte mia, et che più sicurissimo ad haverlo sempre alli tempi determinati de le paghe che sono de duoi mesi in duoi mesi senza alcun fallo, anzi se si tarda

niente lo mandano sino a casa. Faccio poi in capella quello voglio io, poichè vi è il sotto maestro, adimandato Vicemaestro di capella, nè vi è obligo alcuno da insegnare, et la città è bellis^ma^. et se mi volio un poco affaticare me ne vengo in 200 ducati altri buoni. Tal è il mio stato . . .

Venetia gli 10 Settembre 1627. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga«. Siehe Davari, l. c. S. 88 ff.

17. La parte di Licori per essere molto varia non dovrà cadere in mano di donna che hor non si facci homo, et hor donna con vivi gesti et separate passioni, perchè la immitatione di tal finta pazzia dovendo havere la consideratione solo che nel presente et non nel passato et nel futuro, per conseguenza la immitatione dovendo havere il suo appoggiamento sopra alla parola et non sopra al senso de la clausola, quando donque parlerà di guerra bisognerà immitar di guerra, quando di pace, pace, quando di morte, di morte et va seguitando; et perchè le transformationi si faranno in brevissimo spatio et le immitationi, chi dunque haverà da dire tal principalis^ma^. parte che move al riso et alla compassione, sarà necessario che tal donna lassi da parte ogni altra immitatione che la presentanea che gli somministrerà la parola che haverà da dire; crederò non di meno che la Sig^ra^. Margherita sarà la eccell^ma^. ma per mostrar di più effetto del mio interno affetto ancor che so di certo che l'opera sarebbe di maggior mia fatica. Mando il presente Narciso opera del Sig^r^. Ottavio Rinuccini non posto in stampa, non fatto in musica da alcuno, nè mai recitato in scena. Esso Sig^r^. quando era in vita, che hor sij in cielo, come glielo prego di core, me ne fece gratia de la copia non tanto ma di pregarmi che la pigliassi, amando egli molto dal sua opera sperando ch'io l'havessi a porre in musica. Holle dato più volte assalti et l'ho alquanto digesta nella mia mente, ma a confessar il vero a V. S. Ill^ma^. mi riuscisse al parer mio non di quella forza ch'io vorrei per gli molti soprani che gli bisognerebbero, per le tante Ninfe impiegate, et con molti tenori per gli tanti pastori et non altro di variatione, et più con fine tragico et mesto . . .

Venetia gli 7 Maggio 1627. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga«. Vergl. Davari, l. c. S. 76.

18. Ho ricevuto due lettere di V. S. Ill^ma^. a Parma, nel una mi comandava che io gli facessi havere l'Armida,[1] che cosi era di gusto del Ser^mo^. Sig. duca mio Signore, et insieme ch'io mi arivassi sino a Mantova; nell' altra V. S. Ill^ma^. mi ha comandato ch'io mi adoperi per haver un castrato soprano de' migliori, nè al una nè al altra diedi risposta perchè procuravo di giorno in giorno essere a Venetia et di la servirla. Hora ch'io mi trovo in Venetia che sono tre giorni, subbito ho dato da ricopiare l'Armida, qual manderò a V. S. Ill^ma^. per lo venturo ordinario, ragguagliandola del Castrato, che in Parma si trova il migliore essere il Sig^r^. Gregorio,[2] che serve il Sig^r^. Ill^mo^. Cardinale Borghese, qual con fatica grand^ma^. a mio credere si potria rimovere; vi è anco il Sig^r^. Antonio Grimano, et questo manco si potria sperare di havere. Ve ne sono duoi altri pervenuti da Roma che sono un tal castrato[3] che canta in S. Pietro, ma non mi par cosa troppo buona poichè ha voce che tira al catarro non troppo chiara et gorgia duretta, et poco trillo; vi è ancora un putto di qualche 11 anni,[4] ne questo mi par haver voce grata, ha qualche gorgietta et qualche trillo, ma il tutto pronuntiato con una certa voce alquanto ottusa. Intorno a questi duoi, se gusterà V. S. Ill^ma^., farò qualche passata, ma de

[1] d. h. M.'s Kompositionen zu Tasso's *Gerusal. lib.* Canto XVI, von St. 40 ab.
[2] Gregorio Lazerini. Siehe Dok. 20.
[3] Pietro. Siehe Dok. 20.
[4] Malagigi. Siehe Dok. 20.

gli altri io credo nulla farei. Ho però lasciato che gli sij parlato, et come ritorno (piacendo a Dio) che sarà agli duoi o trei del' altro mese, meglio informerò V. S. Illma. perche tardi son statto a ricevere le humanissme. di V. S. Illma. Della mia venuta a Mantoa mi havera per iscusato cosi al presente perche per l'honor mio non mi e concesso il venirvi per ritrovarvi nelle carceri del Santo Officio Massimigliano mio figlio, gia passati sono tre mesi, la causa per haver letto un libro non conosciuto da mio figlio per proibito, ma accusato dal possessor del libro, qual medesimamente sta carcerato, essendo statto ingannato dal possessore, che esso libro conteneva solo medicina et astrologia, subbito carcerato il Sig. Padre Inquisitore mi scrisse, s'io gli davo una sicurta di cento ducati di rapresentare sino espedita la causa che subbito l'haverebbe rilasciato. Il Sig. Hercole Marigliano Consigliere con una sua spontaneamente mi si esibi a favorir mio figlio per il qual suo affetto conosciuto lo supplicai di passar ufffcio di acettar la mia sicurta con il Sig. Padre Inquisitore, sopra la mia annua rendita pagatomi da cotesto Sermo. Prencipe mio Sigre. et essendo passato duoi mesi ch'io non ho riceuto alcuna risposta ne dal Sig. Padre Inquisitore ne dal Sig. Marigliani ricurro con ogni mia riverenza alla protectione de la V. S. Illma. a passar officio con il Sig. Marigliani di questo particolare in favore di Massimigliano et come stanno gli suoi interessi, che non volendo acettar detta sicurta, io saro sempre pronto a dipositare cento ducati atio sij rilassato; et questo haverei gia fatto si havessi hauto risposta dal Sig. Marigliani. Intanto che V. S. Illma. favorira mio figlio come son sicurissimo gli preghero da N. S. la salute in queste santissime feste di Natali et ben capo di anno facendole Humillma. riverenza con baciarle la mano.

Da Venetia gli 18 Dicembre 1627.

Di V. S. Illma. Servre. Oblmo. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga« zu Mantua.

19. . . . Quanto poi mi sij spiaciuto l'haver riceuto il comando da V. S. Illma. che di novo l'invij l'Armida per trovarmi come mi trovo in Parma, et essa Armida havendola a Venetia Dio lo dichi per me. Restai di mandarla a V. S. Illma. questo Natale per la causa de la morte del Sermo. Sigr. Ducca Vincenzo che sia in gloria, che mai haverei pensato che Lei se ne havesse voluto compiacere per questo carnevale . . . Tal Armida si trova pero nelle mani del Sig. Illmo. Mozenigo (!) mio ossermo. et partic. Sigre. scrivo con estrema instanza al detto Illmo. Sigre. che me ne honori di una coppia (!), et che la dij al Sigr. D. Giacomo Rappallini Mantoano, et molto Servitore a V. S. Illma. cantore in Santo Marco et mio carissimo amico . . . io non dubito ponto che V. S. Illma. quanto piu presto si puo, gli sara mandata. Qui in Parma si provano le musiche da me composte in pressa (credendo queste Sme. Altezze che le loro Sme. nozze si havessero a fare di gran lunga un pezzo prima di quello si tiene anderanno), et tali prove si fanno per trovarsi in Parma cantori Romani et Modenesi et sonatori Piacentini et altri, che havendo visto queste Sme. Altezze come rieschino per li loro bisogni, et la riuscita che faranno, et la sicura speranza al occasione che in breve giorni si metteranno al ordine, si tiene che tutti ce ne andremo alle case nostre sino al sicuro aviso del effetto, qual si dice potrebbe essere a questo Maggio, et altri tengono a questo settembre. Saranno due bellissime feste, l'una comedia recitata con gli intermedii apparenti in musica, et non vi è intermedio che non sii longo almeno 300 versi, et tutti variati d'affetto, le parole de' quali le ha fatte il Sr. Illmo. Dn. Ascanio Pii, genero del Sr. Marchese Entio (*Bentivoglio*), cavaliere dignissimo et virtuosissimo. L'altra sarà un torneo nel quale interveranno quattro squadriglie di Cavalieri, et il mantenitore sarà il Smo. stesso. Le parole d'esso Torneo le ha fatte il Sr. Aquilini, et sono più di mille versi, belli sì per il Torneo, ma per musica assai lontani;

mi hanno dato estremo da fare. Hora si provano le dette musiche di esso Torneo, et dove non ho potuto trovar variationi nelli affetti, ho ricercato di variare nel modo di concertarle, et spero che piaceranno . . . .

Da Parma li 4 febbraio 1628.

Di V. S. Illma. Obmo. Serre. Claudio Monteverdi.

Orig. im »Arch. Gonzaga«.

20. Nota de' Musici di Roma, che hanno da servire in Parma.

E principalmo. et da essere riconosciuto piu con regalo, che con denari.

Non è tenuto eguale al Cavre. ma è bene di usare anco con lui di qualche regalo.

È pari à Gregorio, et da esser trattato nel medmo. modo.

È il miglior tenore di Roma, e si li potranno dar denari.

Estimato de migliori bassi et sarà da trattarlo al pari del Tenore.

Doppo questi di Capella è tenuto il migliore basso. Si li potrà dar qualche cosa meno.

È la miglior voce di Roma, si potrebbe trattar al pari d'Odoardo, et all' Ugolino[8] suo Maestro è bene usar qualche cortesia.

Si deve trattar come Malagigi, havuta consideratione à quello che si paga al Precettore.

Il Cavalier Loreto[1] Servre. del Card. Ludovisi.

Gregorio[2] Soprano del Card. Borghese.

Il Grimano[3] di Monsgr. Ciampoli.

Il Bianchi[4] tenor di Cappella ha hav. 30 Scudi per preparatne. per il viaggio.

Bartolomeo[5] basso di Cap. ha hav. 30 Scudi come sopra.

Odoardo[6] basso dell' Apollinare ha hav. 20 Scudi come sopra.

Malagigi[7] putto eunuco ha hav. per se et suo maestro Scudi 30.

Pietro[9] Soprano di S. Pietro ha havuti scudi 20 come s. et si pagano dieci scudi il mese a suo Precettore.

Ciascun buon Musico in Roma è buono per guadagnarsi venti, et venticinque scudi il mese. Si è scoperto, che fra di essi può esser qualch' emulatione, pretendendo forse ciascuno le parti piu principali.

Ma mentre il Cavr. Loreto, Gregorio et Grimano habbiano sodisfne. sarà facile render paghi gli altri et ci bisognarà però persona di discretne. che procuri di tenerli uniti.

Et perche si sà, che sono persone che cantano è soverchio di aggiunger altro a meda. informne.

Si dice solo, che sarà bene dar la cura di loro à qualcheduno, che possa haver l'occhio al loro buon trattamto.

---

[1] Cav. Loreto Vittori aus Spoleto.

[2] Gregorio Lazerini, sang 1620 die Titelrolle in Vitali's *Aretusa*. Vergl. Monteverdi's Urtheil über L. im Dok. 18.

[3] Antonio Grimano, siehe Dok. 18.

[4] Francesco Bianchi. Siehe Doni's *Trattati* II (S. 86 u. 256), *Appendice* II (22) und *Compendio del trattato* (S. 119).

[5] Bartolomeo Nicolini. Siehe Doni's *Trattati* II, 256 und *Compendio*, S. 119.

[6] Der Familienname desselben ist mir nicht bekannt.

[7] Siehe Doni's *De praest. mus. vet.* S. 57. Vergl. Dok. 18.

[8] Vincenzo Ugolini, Kapellmeister in *S. Luigi de' Francesi* zu Rom, war auch der Lehrer Mario Savioni's. Siehe den Vorbericht zu Vitali's *Aretusa*. Fétis' Angabe, Ugolini sei 1626 gestorben, ist unrichtig. Ugolino veröffentlicht noch 1628 bei Alex. Vincenti in Venedig seine *Psalmi ad vesperas octonis vocibus*.

[9] Siehe Dok. 18.

Notta (!) di quello si è restato di dare alli Musici venuti di Roma à quali si dano denari.

Al Bianchi tenore di Capella	Ducati	150
A Bartolomeo basso di Capella	»	150
A Odoardo basso dell' Apol.	»	140
A Malagigi putto Eunucho	»	140
A Pietro soprano di S. Pietro	»	100
Al Torrone	»	100
A Gregorio una Colana di Valore di Ducati	d'Argento	250
Al Grimani (!) una » » » » »	»	250
A Bartolomeo » » » » » »	»	160
Al Bianchi » » » » » »	»	160
Ad Odoardo basso una Colana di Valore di Ducati	»	140
A Malagigi, oltre quello ch'hebbe in Roma . .	Ducati	140
All' Ugolino suo Precettore una colana di . . .	»	100
Al Cesare Torone[1] (!) » » » . . .	»	100

Original im Staatsarchiv zu Parma. »Carteggio Farnesiano« 1628.

21. Molto Ill^mo. et Rev^mo. mio Sig. et Padron Col^mo. Ad una lettera humanissima dell' Ill^mo. Sig. Vescovo Cervaro mio singolar Sig^re. et padron collendissimo inviatami da Padova, era annessa una di V. S. R^ma. a me diretta ricca de frutti di honore et di lode cotanta verso la debil persona mia, che ne restai quasi ammirato, ma considerato poscia che da una pianta virtuosissima et gentilissima come la persona di V. S. Rev^ma. non poteva nascere altro frutto che di simile natura, mi tacqui, non ricevendo però la raccolta come degno, ma bensì per conservarla alli singolari meriti di V. S. R^ma. conoscendomi bensì esser pianta verde ma di quella natura che altro non produce che frondi et fiori di niun odore, si degnerà dunque ad accettar da me per risposta le degne lodi de la sua nobilissima lettera, tenendo per gran favore che mi honori d'essere da lei ricevuto per suo humilissimo servitore. Monsignor Vicario di Santo Marco havendomi favorito in trattar de le nobil qualita et singolari virtu di V. S. R^ma. mi notificò come che ella scriveva un libro di Musica, nel qual accidente, soggiunsi che anch'io ne scriveva un altro, ma con tema de la mia debolezza per poter giungere al creduto fine; qual sig^re. essendo molto servitore al Sig^re. Ill^mo. Vescovo di Padova, vo credendo che per tal via sua Signoria Ill^ma habbi inteso del mio scrivere, che per altro non sò, non curandomi che si sappia. Ma poiche sua signoria Ill^ma. si e degnata honorarmi cotanto presso alla gentillezza di V. S. Ill^ma. la supplico ad intendere di piu anco il rimanente.

Sappia dunque come che e vero ch'io scrivo ma pero sforzatamente: essendo che l'accidente che gia anni mi spinse a cosi fare, fu di cosi fatta natura che mi tirò non accorgendomi a promettere al mondo quello che dopo avedutomene non potevano le debil forze mie, promisi dicco in istampa di far conoscere ad un certo Theorico di prima pratica, che ve ne era un altra da considerare intorno al armonia. non conosciuta da lui, da me adimandata soconda; et la causa fu perche si pigliò per gusto di far contro purre in istampa ad un mio Madrigale cioe in alcuni passi armonici suoi fondato sopra alla ragioni di prima pratica, cioe sopra alle regole ordinarie come che se fossero state solfe, fatte da un fanciullo che incominciasse ad imparar notta contra notta, et non in ordine alla cognition melodica, ma udito egli

[1] Von Cesare Torroni (!) findet man eine einstimmige Komposition (*Si dolce è*) in den *Risonanti Sfere da velocissimi ingegni armonicamente raggirate, Roma* (*G. B. Robletti*) *1629.*

una certa divisione mandata in istampa in mia diffesa da mio fratello, si quetò in maniera che per l'avenire non solamente si firmò di passar piu oltre ma volgendo la penna in lode, comincio ad amarmi et a stimarmi; la promessa publica pero non volle che mancassi alla promessa, perloche sforzatamente tendo a pagar il debito, la supplico dunque a tenermi per iscusato del ardire.

Il titolo del libro sera questo: Melodia, overo seconda pratica musicale. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all' antica; divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia, nella prima discorro intorno al oratione, nella seconda intorno all' armonia, nella terza intorno alla parte Rithmica; Vado credendo che non sara discaro al mondo posciache ho provato in pratica che quando fui per scrivere il pianto del Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla imitatione ne meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che platone per via di un suo lume rinchiuso cosi che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse; ho provato dicco la gran fatica che sia bisogno fare in far quel poco ch'io feci d'immitatione, et percio spero sij per non dispiacere, ma rieschi come si voglia alla fine son per contentarmi d'essere piu tosto poco lodato nel novo, che molto nel ordinario scrivere; et di questa altra parte d'ardire ne chieggio novo perdono.

Quanta consolatione poi habbi sentito in haver inteso che a nostri tempi si sia ritrovato, un novo istromento, Dio lo dichi per me qual prego con ogni affetto mantenghi et feliciti la virtuosissima persona del Sig. inventore che e statta la persona di V. S. R^ma^. In verita ho molto et molte volte fra me pensato sopra la causa per ritrovarla, sopra la quale dicco ove si fondavano gli antichi per ritrovarne di cotante differenze come hanno fatto che non solamente sono molte quelle che usiamo ma molte quelle che si sono perse ne vi è statto per un theorico di nostri tempi, et pur hanno fatto professione di saper il tutto del arte che pur uno ne habbino mostrato al mondo; spero pero dir qualche cosa nel mio libro intorno a tal capo che forse non spiacera.

Dala consolatione mia narata, ben puotrà argomentare V. S. R^ma^. se mi sara caro il favore promessomi dala sua gentillezza a suo tempo, cioe in essere favorito di una copia di cosi degna lettura aportante cose recondite et nove, percio la supplico de la promessa gratia, si come la supplico a tenermi per suo humill^mo^. servitore et obbligatissimo, et qui facendole humill^ma^ riverenza con tutto l'affetto gli bacio le honoratiss^me^ mani

Da Venetia gli 22 Ott^re^. 1633.

Di V. S. Molto Ill^ma^. et Rev^ma^. Sevitore Devotiss^mo^. et obbligat^mo^.
Claudio Monteverdi.

Orig. im »Istituto musicale« zu Florenz.

22. Molto Ill^mo^. et Rev^mo^. mio Sig^r^. et Padron Collendissimo. Due lettere di V. S. R^ma^. ho ricevuto, l'una avanti Natale, in tempo che mi trovavo tutto occupato nel scrivere la messa per la notte di Natale, messa aspettata dal uso de la cita nova dal Maestro di Capella, l'altra quindici giorni fa dal corriere, quale mi ritrovò in stato non ben guarito da una discesa catarale che poco dopo Natale mi cominciò a sopravenire sopra al occhio sinistro la quale mi ha tenuto lunghi giorni lontano non solamente dal scrivere ma dal leggere; ne per anco mi trovo libero affatto che ancora mi va alquanto travagliando, per gli quali dui veri impedimenti, vengo a supplicar V. S. R^ma^. a perdonarmi l'errore de la tardanza mia nel scrivere, lessi quindici giorni fa et non prima la cortesissima et virtuosissima prima lettera di V. S. R^ma^. da la quale ne cavai affettuosissimi avisi et degni tutti da essere molto considerati da me; perloche gliene vengo a rendere infinite

gratie, ho pero visto non prima, d'ora anzi venti anni fa il Galilei che ove nota quella poca pratica antica, mi fu caro all' hora l'haverla vista, per haver visto in questa parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali a differenza de nostri, non cercando di avanzarmi piu oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riusciti come oscurissime zifere et peggio, essendo perso in tutto quel modo praticale antico; perloche rivoltai gli miei studi per altra via appoggandoli sopra a fondamenti de migliori filosofi scrutatori de la natura, et perche secondo ch'io leggo, veggo che s'incontrano gli affetti con le dette ragioni et con la sodisfatione de la natura mentre scrivo cose praticali con le dette osservationi, et provo realmente che non ha che fare queste presenti regole, con le dette sodisfationi, per tal fondamento ho posto quel nome di seconda pratica in fronte al mio libro et spero di farla veder cosi chiara che non sara biasimata ma bensi considerata dal mondo, lascio lontano nel mio scrivere quel modo tenuto da Greci con parole et segni loro, adoperando le voci et gli carateri che usiamo ne la nostra pratica; perche la mia intentione è di mostrare con il mezzo de la nostra pratica quanto ho potuto trarre da la mente de que' filosofi a servitio de la bona arte, et non a principij de la prima pratica, armonica solamente.

Piacesse a Dio che mi trovassi vicino alla singolar amorevolezza et singolar prudenza et avisi di V. S. R^ma. come che il tutto a bocca supplicandola ad udirmi il tutto dicco gli direi, cosi intorno all' ordine come alli principii, et alle divisioni de le parti del mio libro, ma questo essere lontano me lo vieta; per gratia spetiale riceuta da la somma bonta de la Santissima Vergine l'anno contagioso di Venetia son in obligo d'andar alla santissima casa di Loreto di voto; spero nel Signore presto scioglierlo, con la qual occasione son per giungere sino a Roma, che piacea al Signore mene facci la gratia per potermi constituir di presenza servitore a V. S. R^ma. et godere et de la vista et del nobillissimo suono del suo nobillissimo istromento et ricever l'honore de suoi virtuosissimi discorsi.

L'ho visto in dissegno sopra ad una carticella da lei mandatami la quale in guisa di se marmi la volonta per lo contrario me l'ha fatto piu crescere, et perche nella detta seconda lettera mi comanda ch'io mi adoperi con Scapino[1] acio possi io mandare a V. S. R^ma. gli dissegni de suoi molti istromenti stravaganti che egli tocca, per il desiderio grande ch'io tengo d'incontrar occasione di servirla in questo non havendo potuto per recitar egli in Modena et non in Venetia; percio ne ho sentito molto disgusto; ho pero usato questa poca di diligenza con certi amici che almeno mi discrivano quelli che loro si ponno ricordare; cosi mi hanno datto la presente cartina che hora qui invio a V. S. R^ma. non ho mancato di scrivere ad amico che veggea deessi di haverne de piu differenti dal uso gli dissegni. Jo non gli ho mai visti, ma da la detta poca informatione ch'io mando mi pare che siano novi di forma ma non d'armonia, poi che tutti cadono ne le armonie de gli istrumenti che usiamo. Quello che ho visto io gia trenta anni fa in Mantova, tocco e fatto da un tal Arabo che all' hora veneva da Turchia et questo era loggiato in corte di quella Altezza di Mantova mio Signore era una cettera, de la grandezza, de le nostre, cordata con le stesse corde, et parimente sonata, la quale haveva questa differenza che il coperto di essa era mezzo di legno da la parte verso il manico, et mezza di carta pecora da la parte di sotto ben tirata et incolata intorno ad esso cerchio de la cettera le corde de la quale erano attacate bensi al cerchio di sotto di essa et si appoggiavano sopra al scanello quale era posto nel mezzo di essa carta pecora, et il dito picciolo de la mano da la persona facendo ballare la detta carta pecora mentre toccava le armonie, esse armonie uscivano con il moto

[1] Über diese Maske vergl. Sand: *Masques et Bouffons, Paris 1860.* t. II. S. 205.

del tremolo che rendevano un gratissimo effetto altro di piu novo non ho udito al mio gusto; staro ne l'haviso et se mi sara acennato cosa che possa portarle gusto non manchero di subbito mandarliene un dissegnetto; suppli cola a conservarmi servitore nella sua bona gratia mentre con tutto l'affetto et riverente gli baccio la mano et da N. S. gli prego ogni piu compita felicita.

Di Venetia gli 2 Febro. 1634

Di V. S. Molto Illmo. et Revmo. Servitore devotissimo
Claudio Monteverdi.

Orig. im »Istituto musicale« zu Florenz.

23. Havendo io considerato le nostre passioni, od'affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza, & Humiltà ò supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi alta, bassa, & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, mà ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica[1], con queste parole; (Suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium, voces, atque accentus) & sapendo che gli contrarii sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica, come afferma Boetio[2], dicendo: (Musicam nobis esse coniunctam, mores, vel honestare, el evertere;) perciò mi posi con non poco mio studio, & fatica per ritrovarlo, & considerato nel tempo piricchio che è tempo veloce nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere stato usato le saltationi, belliche, concitate, & nel tempo spondeo, tempo tardo le contrarie, cominciai dunq; la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo la quale poscia ridotta in sedici semicrome, & ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira & sdegno, udij, in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo, benche l'oratione non seguitasse co'piedi la velocità del Istromento, & per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, & naturalezza con la sua oratione quelle passioni, che tende a voler descrivere, & ritrovai la descrittione, che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda[3], per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto, Guerra cioè preghiera, & morte, & l'anno 1624 fattolo poscia udire à migliori de la Nob. Città di Venetia, in una Nob. Stanza del Illust. & Ecc. Sig. Gerolamo Mozzenigo Cavaglier principale, & ne comandi de la Sereniss. Rep. di primi, & mio particolar padrone & partial protettore; fù con molto applauso ascoltato, & lodato; il qual principio havendolo veduto à riuscire alla immitatione del ira, seguitai ad investigarlo maggiormente con maggiori studii, & ne feci diversi compositioni altre cosi Ecclesiastiche, come da Camera, & fu cosi grato tal genere anco a gli compositori di Musica, che non solamente l'hanno lodato in voce, mà anco in penna à la immitatione mia l'hanno in opera mostrato a molto mio gusto, & honore. Mi e parso bene perciò il far sapere che da me è nata la investigatione & la prova prima di tal genere, tanto necessario al arte Musica senza il quale, e statta si può dire con ragione, sino ad hora imperfetta, non havendo hauto che gli duoi generi, molle, & temperato; Et perchè à primo principio (in particolare à quali toccava sonare il basso continuo, il dover tampellare sopra ad una corda sedici volte in una battuta gli pareva più tosto far

[1] Siehe Plato's *de rep.* III, 10.
[2] *De Musica,* lib. I. cap. 1.
[3] *Gerusalemme liberata,* Canto XII. st. 52—68.

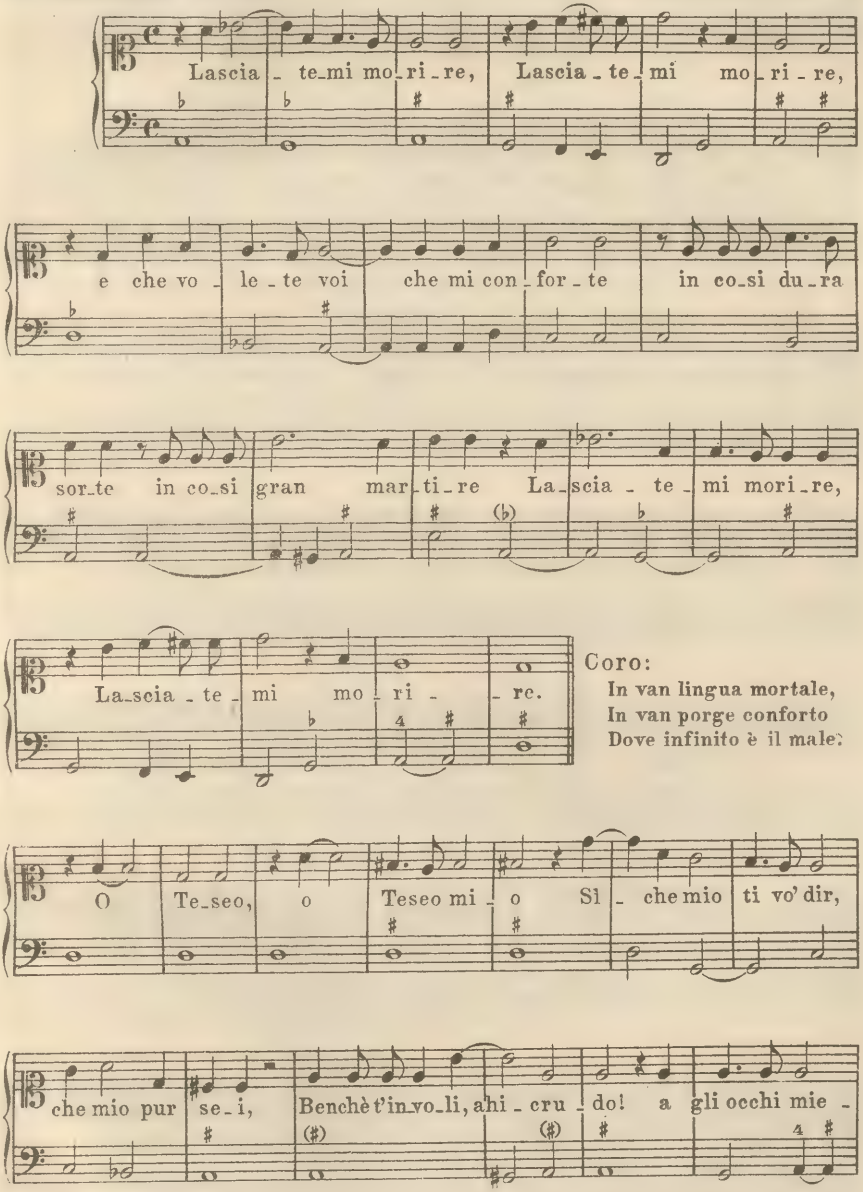
cosa da riso che da lode, perciò riducevano ad una percossa sola durante una battuta tal multiplicità, & in guisa di far udire il piricchio piede facevano udire il spondeo, & levavano la similitudine al oratione concitata. Perciò aviso dover essere sonato il basso continuo con gli suoi compagnamenti, nel modo & forma in tal genere che stà scritto, nel quale si trova parimente ogni altro ordine che si ha da tenere nelle altre compositioni d'altro genere; perchè le maniere di sonare devono essere di tre sorti, oratoria, Armonicha, & Rethmicha; la ritrovata da me del qual genere da guerra mi hà datto occasione di scrivere alcuni Madrigali da me intitolati Guerrieri; & perchè la Musica de Gran Prencipi viene adoperata nelle loro Regie Camere in tre modi per loro delicati gusti; da Teatro, da camera, & da ballo; perciò nella presente mia opera hò accennato gli detti tre generi con la intitulatione Guerriera, Amorosa, & rapresentativa; sò che sarà imperfetta, perche poco vaglio in tutto, in particolare nel genere Guerriero per essere novo, & perche (omne principium est debile): prego perciò il benigno Lettore agradire la mia bona voluntà, la quale starà attendendo da la sua dotta penna maggior perfettione in natura de detto genere; perchè (Inventis facile est adere) & viva felice.

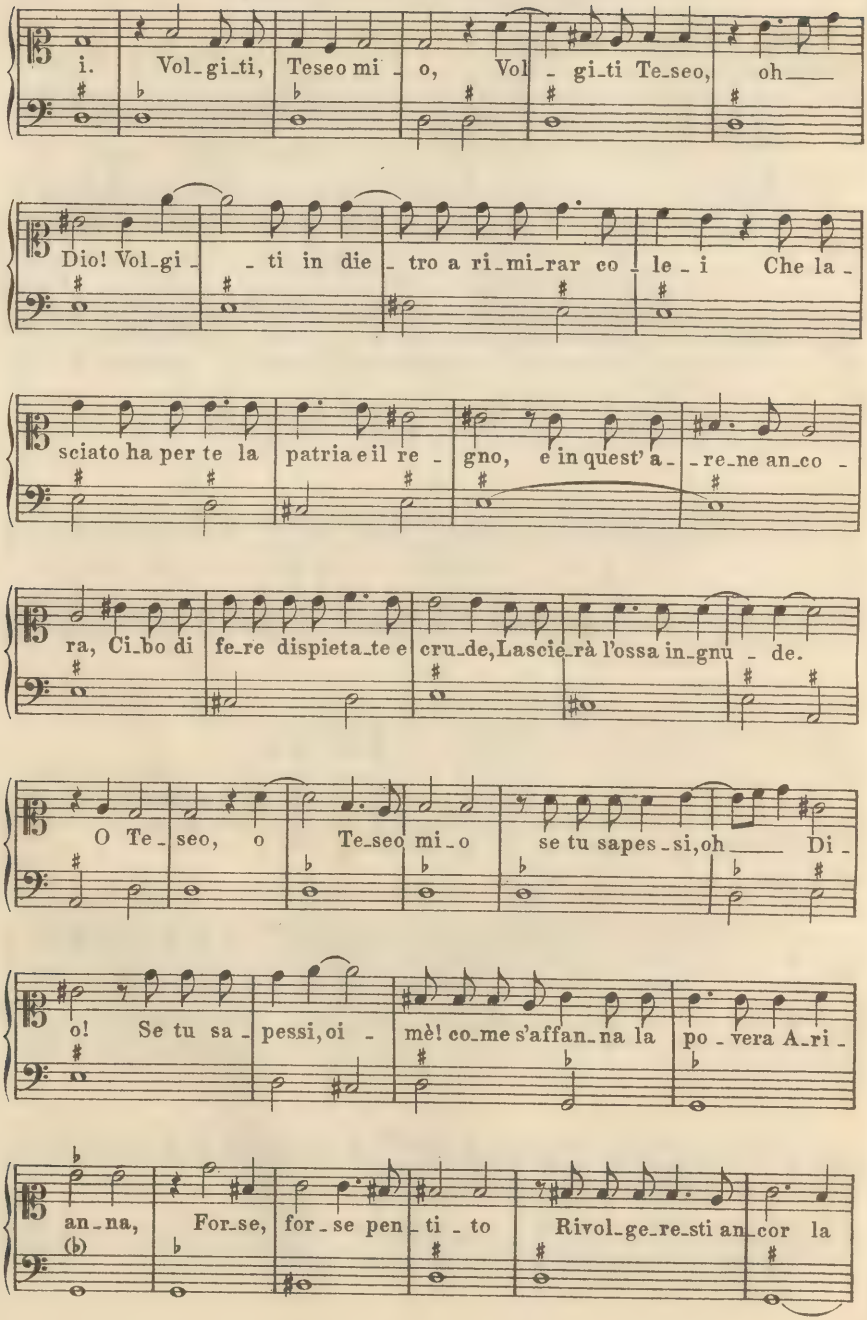
Vorbericht zu Monteverdi's »Madrigali Guerrieri et Amorosi ... libro ottavo ... Ven. (Aless. Vinc.) 1638«.

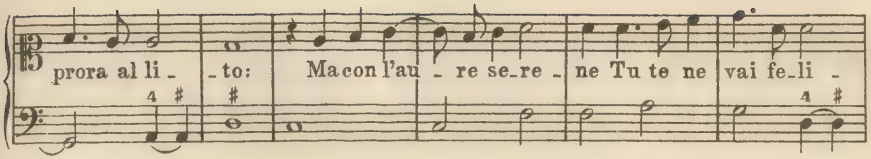
Lamento d'Arianna.

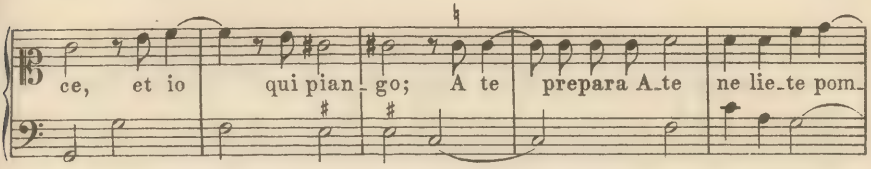
Florenz, Biblioteca Nazionale.
MSS. Cl. XIX Nº 114.

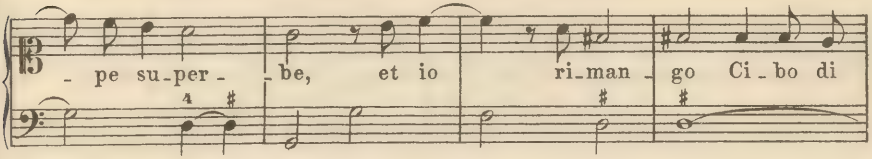
Claudio Monteverdi.

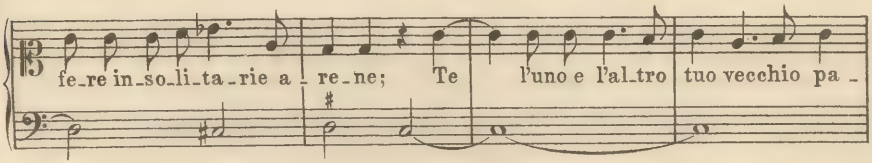


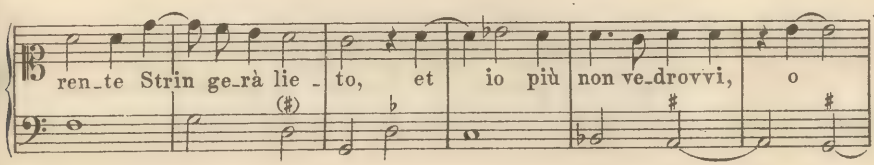

i. Vol-gi-ti, Teseo mi - o, Vol - gi-ti Te-seo, oh
Dio! Vol-gi - - ti in die - tro a ri-mi-rar co - le - i Che la -
sciato ha per te la patria e il re - gno, e in quest' a - - re-ne an-co -
ra, Ci-bo di fe-re dispieta-te e cru-de, Lascie-rà l'ossa in-gnu - de.
O Te - seo, o Te-seo mi-o se tu sapes-si, oh Di -
o! Se tu sa - pessi, oi - mè! co-me s'affan-na la po - vera A-ri -
an-na, For-se, for-se pen-ti - to Rivol-ge-re-sti an-cor la

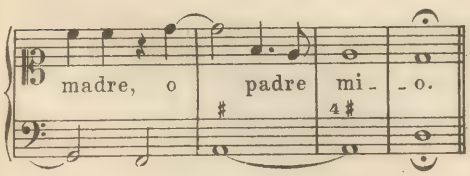




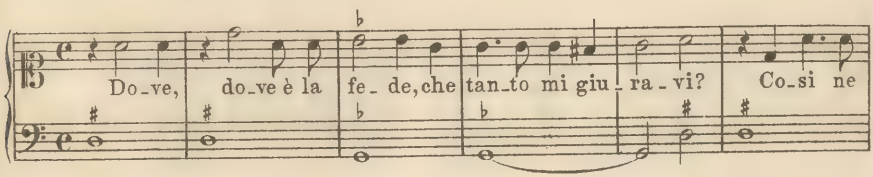


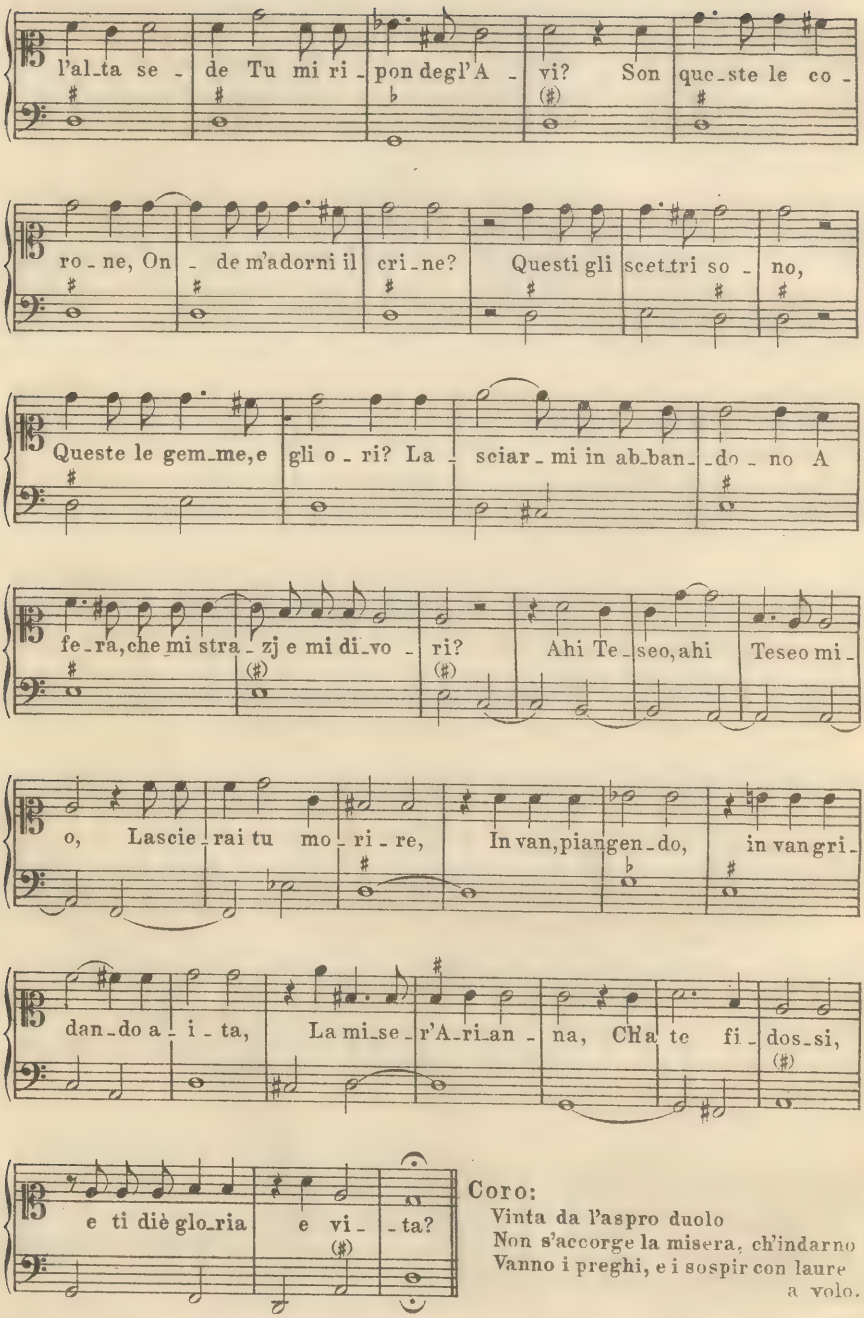






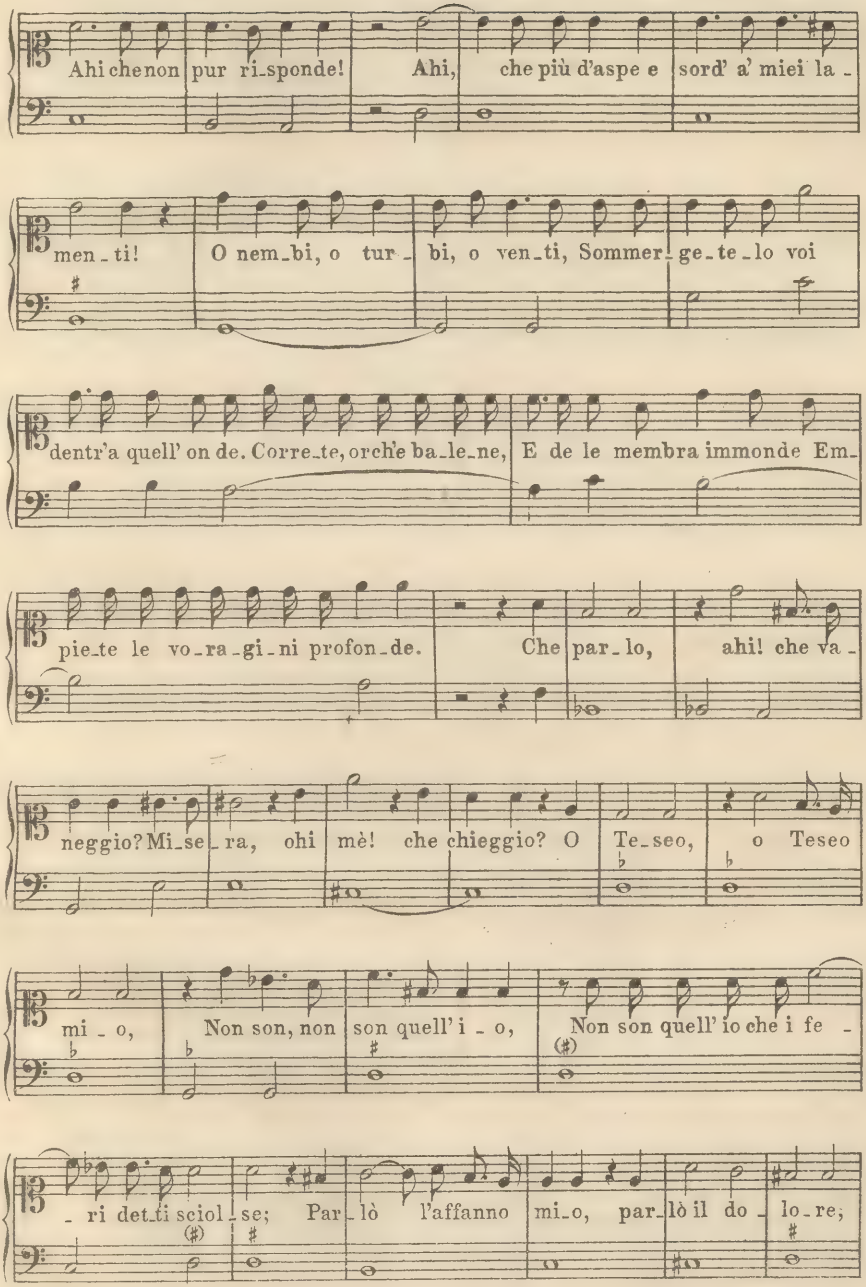
Coro:
Ahi! che'l cor mi si spezza.
A qual misero fin correr ti veggio,
Sventurata bellezza!

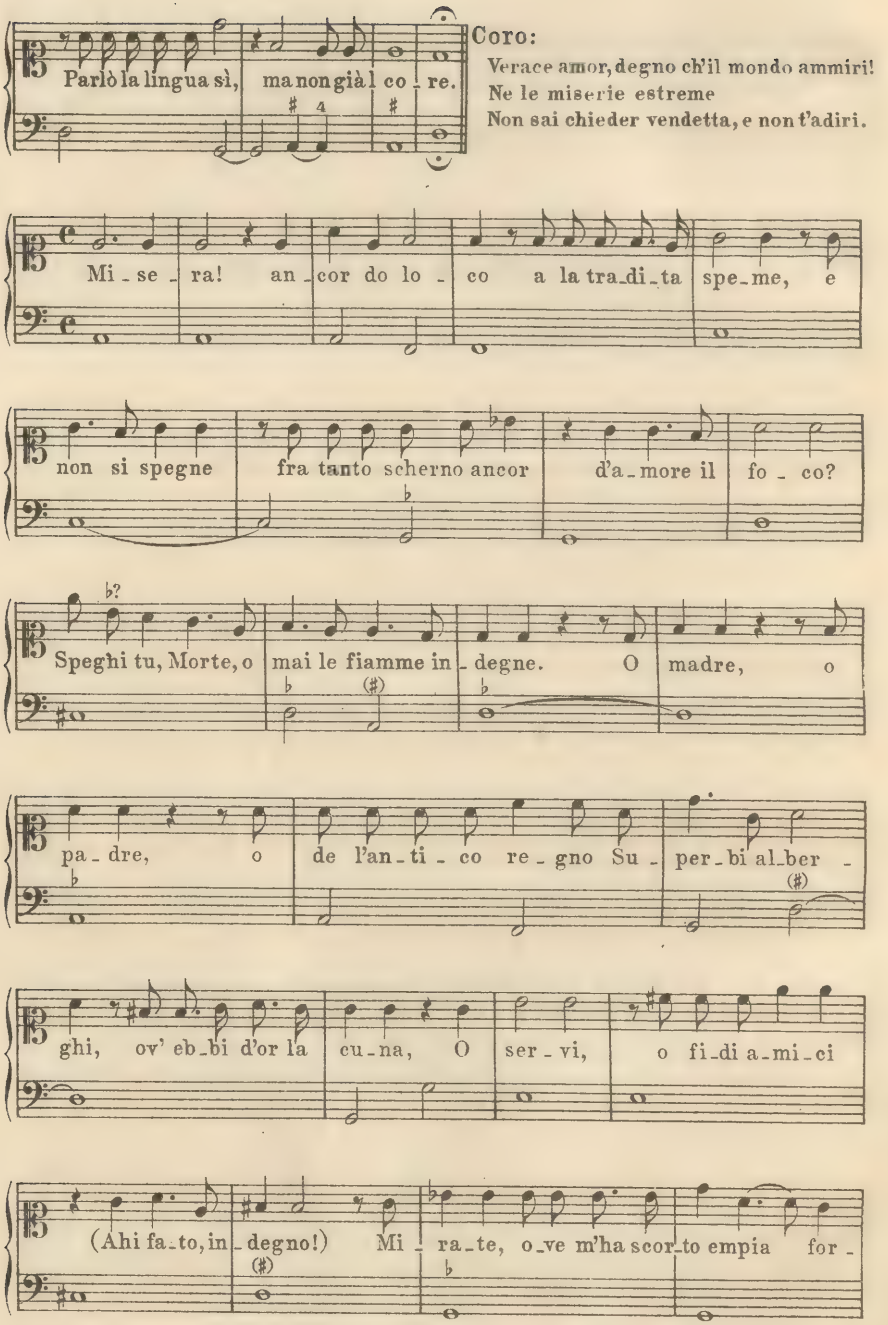


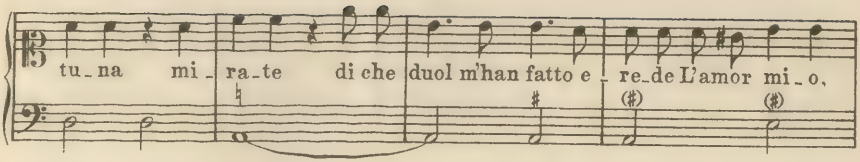


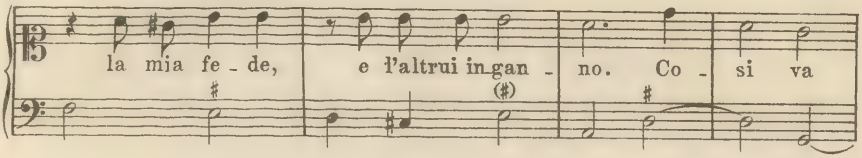
Coro:

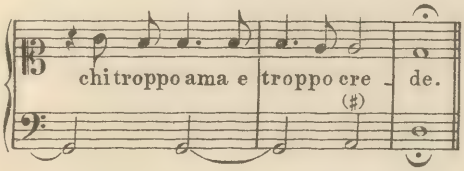
Vinta da l'aspro duolo
Non s'accorge la misera, ch'indarno
Vanno i preghi, e i sospir con laure
a volo.


Ahi che non pur ri_sponde! Ahi, che più d'aspe e sord' a' miei la_
men_ti! O nem_bi, o tur_ bi, o ven_ti, Sommer_ge_te_lo voi
dentr'a quell' on de. Corre_te, orch'e ba_le_ne, E de le membra immonde Em_
pie_te le vo_ra_gi_ni profon_de. Che par_lo, ahi! che va_
neggio? Mi_se_ra, ohi mè! che chieggio? O Te_seo, o Teseo
mi_o, Non son, non son quell' i_o, Non son quell' io che i fe_
_ri det_ti sciol_se; Par_lò l'affanno mi_o, par_lò il do_lo_re,

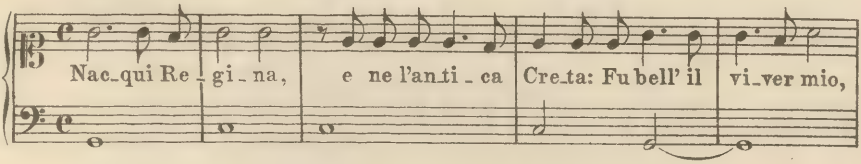

Parlò la lingua sì, ma non già l co - re.
Coro:
Verace amor, degno ch'il mondo ammiri!
Ne le miserie estreme
Non sai chieder vendetta, e non t'adiri.
Mi - se - ra! an - cor do lo - co a la tra - di - ta spe - me, e
non si spegne fra tanto scherno ancor d'a - more il fo - co?
Speghi tu, Morte, o mai le fiamme in - degne. O madre, o
pa - dre, o de l'an - ti - co re - gno Su - per - bi al - ber -
ghi, ov' eb - bi d'or la cu - na, O ser - vi, o fi - di a - mi - ci
(Ahi fa - to, in - degno!) Mi - ra - te, o - ve m'ha scor - to empia for -

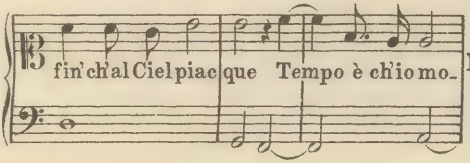




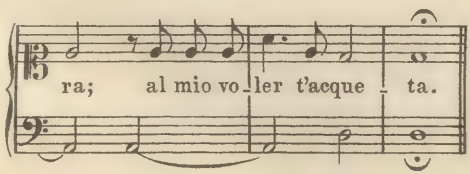


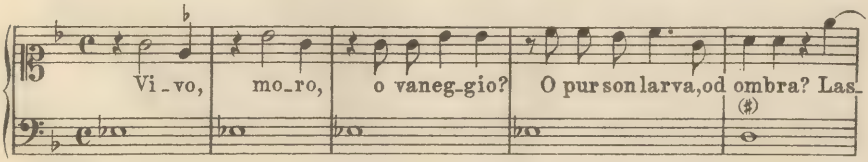
Dorilla:
Di magnanimo cor, che morte sprezza,
Odo le voci. O figlia, o Regia figlia,
Arma contr'il destin l'animo altero;
Mira se ricovrar nel sen di morte
E di donna real degno pensiero.

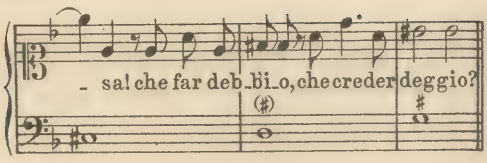




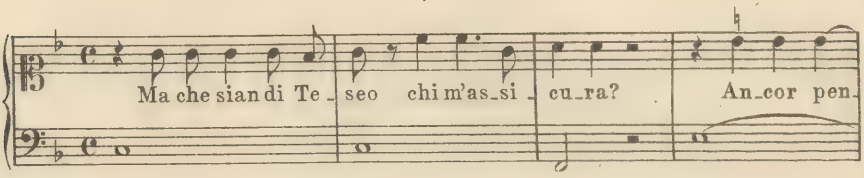
Dorilla:
Qual si raggira, e per lo ciel si sente
Confuso mormorar di voci e squille?
Odi, ch'a mille a mille
Cantan guerriere trombe;
Odi come ribombe
Di timpani e di corni il rauco grido:
Regina, al lido, al lido;
Ecco Teseo, che riede,
Ecco l'amato sposo.
Che temi omai, che tardi?
Movile incontra il piede,
Ecco lo sposo tuo: che fai, che guardi?

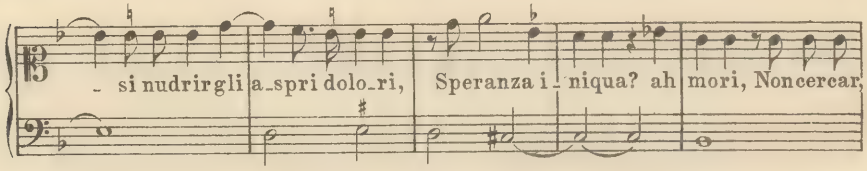


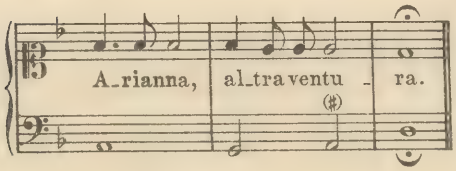
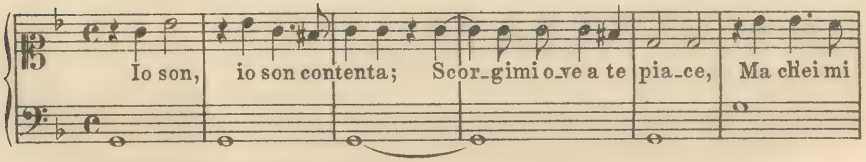
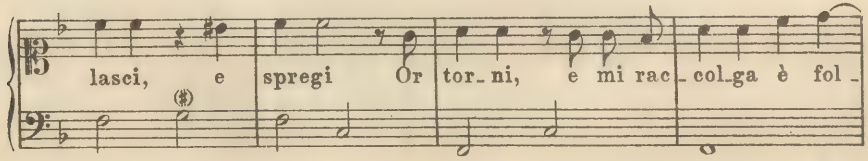
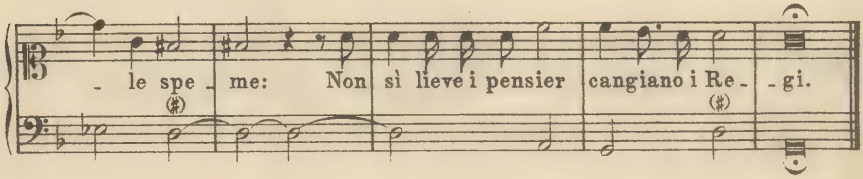
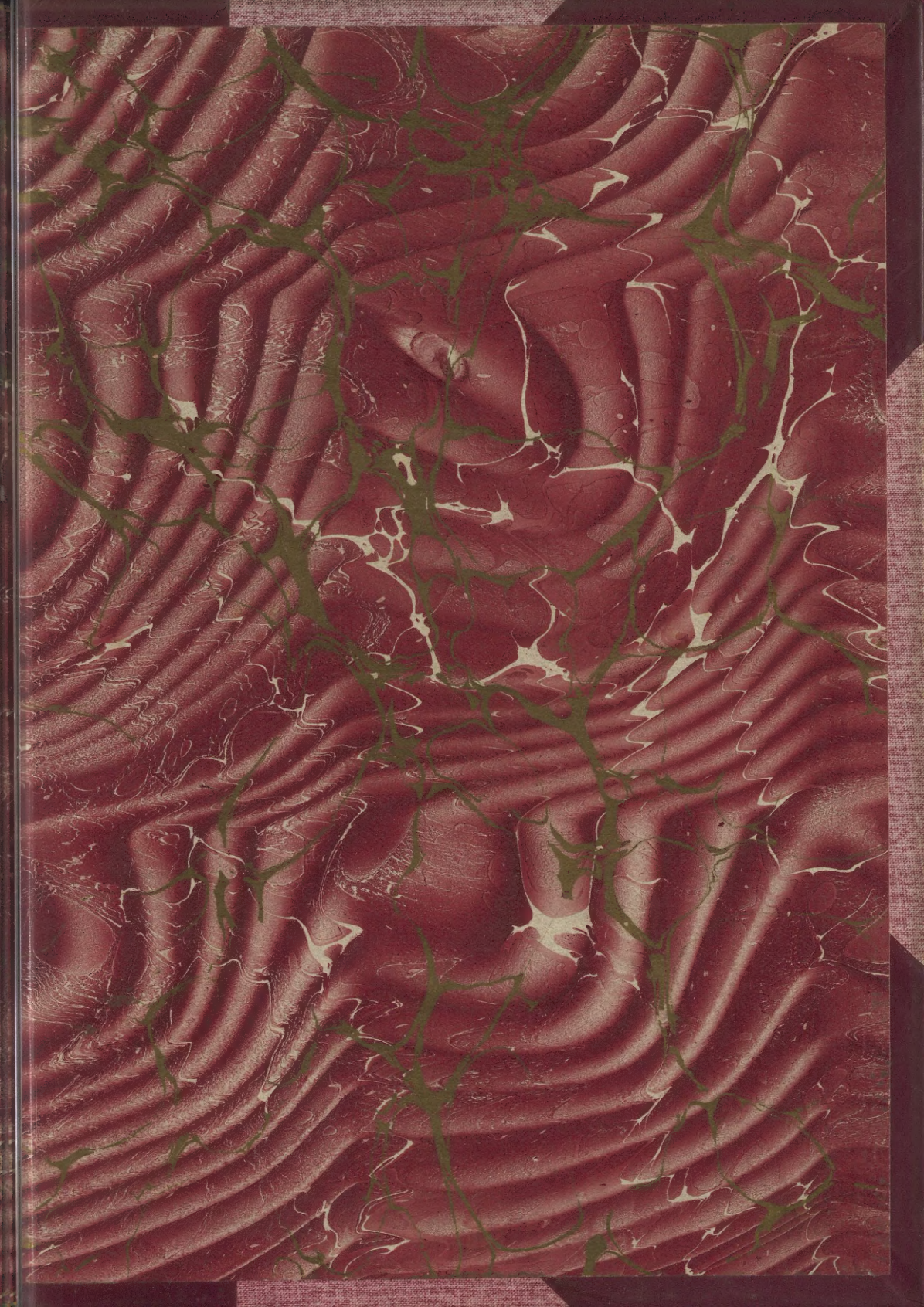




Dorilla:
Sgombra ogni tema, sgombra:
Affisati colà dond' il suon venne.
Non vedi omai, non vedi
Il porto ingombro già da mille antenne?







Dorilla:
Ne l'ampio sen di morte
Ricovrar ponno ogn'or gli egri mortali,
Refugio estremo a disperata sorte:
Ma de' tuoi gravi mali lido;
Forse non lungi è il fin: deh vienne al
Non sprezzar le mie voci, alma gentile,
S'ospite pur ti fui cortese e fido.